

Maurice Blanchot

O livro por vir



*A literatura começa
com a escrita*

Martins Fontes

C.: Bambolettras LTDA

NF. 2/107

Fonte: CNPQ/Sandra Carazza

R# 5490

19.10.07

reg. 49960

obno. 26158

03.03.08

Maurice Blanchot

O livro por vir

Tradução

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Maurice Blanchot, escritor e ensaísta francês, nasceu em Quain, Saône-et-Loire, em 1907, numa família católica abastada. Entre 1931 e 1944, exerceu o jornalismo no *Journal des Débats*, em *Combat*, em *L'Insurgé* e em *Écoutes*. Foi sobretudo como filósofo e teórico da literatura que mereceu o respeito e a admiração de muitos de seus notáveis contemporâneos. Morreu em 2003, em sua casa, nos arredores de Paris. Entre suas obras de ficção estão *Thomas l'obscur* [Thomas, o obscuro], *Aminadab*, *Le Très-haut* [O Altíssimo], *L'Arrêt de Mort* [A condenação à morte]. Seus principais livros de ensaios são *A parte do fogo*, *O espaço literário*, *O livro por vir*, *A conversa infinita*, publicados no Brasil, além de *Lautréamont et Sade*, *L'écriture du désastre* [A escrita do desastre] e *La communauté inavouable* [A comunidade inconfessável].

Martins Fontes

São Paulo 2005

UFRGS

BIBLIOTECA SETORIAL DE EDUCAÇÃO

I
O CANTO DAS SEREIAS

CAPÍTULO I O ENCONTRO DO IMAGINÁRIO

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.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? Alguns responderam: era um canto inumano – um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem,

muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano. Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.

Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. Estranha navegação, mas em busca de que objetivo? Sempre foi possível pensar que todos aqueles que dele se aproximaram apenas chegaram perto, e morreram por impaciência, por haver prematuramente afirmado: é aqui; aqui lançarei âncora. Segundo outros, era, pelo contrário, tarde demais: o objetivo havia sido sempre ultrapassado; o encantamento, por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só repre-

sentava um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, bar-rasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto. Havia, pois, um princípio malévolu naquele convite às profundezas? Seriam as Sereias, como habitualmente nos fazem crer, apenas vozes falsas que não deviam ser ouvidas, o engano e a sedução aos quais somente resistiam os seres desleais e astutos?

Houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as simplesmente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas; em suma, inexistentes, de uma inexistência pueril que o bom senso de Ulisses é suficiente para exterminar.

É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as conseqüências, aquele gozo covarde, medíocre, tranqüilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Iliada*, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio, direito também de dominar seu patrão (nisso consiste, sem dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das Sereias para eles): a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto.

Vencidas as Sereias, pelo poder da técnica, que pretenderá sempre jogar sem perigo com as potências irrealis (inspiradas), Ulisses não saiu porém ileso. Elas 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, o canto não mais imediato mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio.

A lei secreta da narrativa

Isso não é uma alegoria. Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. Luta na qual a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão obstinada a não jogar o jogo dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada. O que chamamos de romance nasceu dessa luta. Com o romance, o que está em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até o ponto de encontro. Essa navegação é uma história totalmente humana. Ela interessa ao tempo dos homens, está ligada à paixão dos homens, acontece de fato e é suficientemente rica e variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alu-

são a um objetivo e a um destino. Com toda razão, certamente. Ninguém pode pôr-se a caminho com a intenção deliberada de atingir a ilha de Caprécia, ninguém pode remar para essa ilha, e aquele que decidiu fazê-lo só chegaria ali por acaso, um acaso ao qual estaria ligado por um acordo difícil de entender. A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição, esquecimento.

É preciso reconhecer que a modéstia predestinada, o desejo de nada pretender e de não levar a nada bastariam para fazer de muitos romances livros aceitáveis, e do gênero romanesco o mais simpático dos gêneros, aquele que assumiu a tarefa, por discrição e alegre nulidade, de esquecer o que outros degradam chamando-o de essencial. O entretenimento é seu canto profundo. Mudar constantemente de direção, ir como que ao acaso e evitando qualquer objetivo, por um movimento de inquietação que se transforma em distração feliz, tal foi sua primeira e mais segura justificação. Fazer do tempo humano um jogo e, do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver entretanto todo o ser, não é pouca coisa. Mas é claro que o romance, se não preenche hoje esse papel, é porque a técnica transformou o tempo dos homens e seus meios de diversão.

A narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência. A narrativa é, heróica e pretensiosamente, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias. Aparentemente, fora dessa grande e ingênua pretensão, nada mudou, e o relato parece, por sua forma, continuar respondendo à vocação narrativa ordinária. Assim, *Aurélia* se apresenta como o

simples relato de um encontro, assim como *Estadia no inferno*, assim como *Nadja*. Algo aconteceu, que alguém viveu e depois contou, do mesmo modo que Ulisses precisou viver o acontecimento e a ele sobreviver para se tornar Homero, que o narra. É verdade que a narrativa, em geral, relata um acontecimento excepcional que escapa às formas do tempo cotidiano e ao mundo da verdade habitual, talvez de toda verdade. Eis por que, com tanta insistência, ela rejeita tudo o que poderia aproximá-la da frivolidade de uma ficção (o romance, pelo contrário, que só diz o crível e o familiar, faz questão de passar por fictício). Platão, no *Górgias*, diz: "Escuta uma bela narrativa. Pensarás que é uma fábula, mas a meu ver é um relato. Dir-te-ei como uma verdade aquilo que te direi." Ora, o que ele conta é a história do Juízo Final.

Entretanto, o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.

Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. 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, de modo que ela não pode nem mesmo "começar" antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente.

Quando Ulisses se torna Homero

O que aconteceria se Ulisses e Homero, em vez de serem pessoas distintas partilhando comodamente os papéis, fossem uma única e mesma pessoa? Se a narrativa de Homero não fosse mais do que o movimento realizado por Ulisses, no seio do espaço que lhe abre o Canto das Sereias? Se Homero só tivesse poder de contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora fixado, fosse em direção daquele lugar que parece prometer-lhe o poder de falar e de narrar, com a condição de ali desaparecer?

Essa é uma das estranhezas, ou melhor, das pretensões da narrativa. Ela só "narra" a si mesma, e essa relação, ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta, só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece, pois ela detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa "descreve" pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa, garanti-la e aí encontrar sua fiança.

Mas não é isso uma loucura ingênua? Em certo sentido. Eis por que não há narrativa, eis por que existem tantas.

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.

Isso parece obscuro, evoca o embaraço do primeiro homem se, para ser criado, tivesse precisado pronunciar ele mesmo, de maneira totalmente humana, o *Fiat lux* divino capaz de lhe abrir os olhos.

Essa maneira de apresentar as coisas, de fato, as simplifica muito: daí a espécie de complicação artificial ou teó-

rica que dela decorre. É bem verdade que é somente no livro de Melville que Achab encontra Moby Dick; mas é também verdade que só esse encontro permite a Melville escrever o livro, encontro tão imponente, tão desmesurado e tão particular que transborda todos os planos em que ocorre, todos os momentos em que quisermos situá-lo, e parece ter acontecido antes mesmo que o livro começasse, mas também de tal natureza que só pode acontecer uma única vez, no futuro da obra e naquele mar que será a obra transformada num oceano à sua medida.

Entre Achab e a baleia, trava-se um drama que poderíamos chamar de metafísico, utilizando a palavra de forma vaga, a mesma luta que se trava entre as Sereias e Ulisses. 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. Reunir num mesmo espaço Achab e a baleia, as Sereias e Ulisses, eis o voto secreto que faz com que Ulisses seja Homero, e Achab seja Melville, e o mundo que resulta dessa reunião seja o maior, o mais terrível e o mais belo dos mundos possíveis, infelizmente um livro, nada mais do que um livro.

Entre Achab e Ulisses, aquele que tem a maior vontade de potência não é o mais desvairado. Há, em Ulisses, aquela teimosia pensada que conduz ao império universal: sua esperteza consiste em parecer limitar seu poder, em buscar fria e calculadamente o que ele ainda pode, em face da outra potência. Ele será tudo se mantiver um limite, e o intervalo entre o real e o imaginário que, precisamente, o Canto das Sereias o convida a percorrer. O resultado é uma espécie de vitória para ele, e de sombrio desastre para Achab. Não se pode negar que Ulisses tenha

ouvido um pouco do que Achab viu, mas ele se manteve firme no interior dessa escuta, enquanto Achab se perdeu na imagem. Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu. Depois da prova, Ulisses se reencontra tal como era, e o mundo se reencontra talvez mais pobre, mas mais firme e seguro. Achab não se reencontra e, para o próprio Melville, o mundo ameaça constantemente afundar naquele espaço sem mundo ao qual o atrai o fascínio de uma única imagem.

A metamorfose

A narrativa está ligada à metamorfose a que Ulisses e Achab aludem. A ação que ela presentifica é a da metamorfose, em todos os planos que pode atingir. Se, por comodidade – pois esta afirmação não é exata –, dizemos que aquilo que faz avançar o romance é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal, ou mais precisamente o desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente” é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro.

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que es-

creve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem. E no entanto, para Melville, o que é mais importante do que o encontro com Moby Dick, encontro que ocorre agora e está ao mesmo tempo sempre por vir, de modo que ele não cessa de ir em sua direção, numa busca teimosa e desordenada? Mas já que a busca também se relaciona com a origem, parece remetê-lo igualmente à profundidade do passado: experiência sob cujo fascínio Proust viveu e, em parte, conseguiu escrever.

Objetarão: mas esse acontecimento de que falam pertence primeiramente à "vida" de Melville, de Nerval, de Proust. É porque eles já encontraram Aurélia, porque tropeçaram no calçamento desigual, viram os três campanários, que podem começar a escrever. Eles usam de muita arte para nos comunicar suas impressões reais, e são artistas porque acham um equivalente – de forma, de imagem, de história ou de palavras – para nos fazer participar de uma visão próxima da deles. Infelizmente, as coisas não são tão simples. Toda a ambigüidade vem da ambigüidade do tempo que aqui se introduz, e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se. É verdade que Ulisses navegava realmente e, um dia, em certa data, encontrou o canto enigmático. Ele pode portanto dizer: agora, isto acontece agora. Mas o que aconteceu agora? A presença de um canto que ainda estava por vir. E o que ele tocou no presente? Não o acontecimento do encontro tornado presente, mas a abertura do movimento infinito que é o próprio encontro, o qual está sempre afastado do lugar e

do momento em que ele se afirma, pois ele é exatamente esse afastamento, essa distância imaginária em que a ausência se realiza e ao termo da qual o acontecimento apenas começa a ocorrer, ponto em que se realiza a verdade própria do encontro, do qual, em todo caso, gostaria de nascer a palavra que o pronuncia.

Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno – “Ah, diz Goethe, *em tempos outrora vividos, foste minha irmã ou minha esposa*” –, tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação. Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais.

CAPÍTULO II A EXPERIÊNCIA DE PROUST

1. O segredo da escrita

Pode haver uma narrativa pura? Toda narrativa, mesmo que apenas por discrição, procura dissimular-se na espessura romanesca. Proust é um dos mestres dessa dissimulação. Tudo acontece, para Proust, como se a navegação imaginária da narrativa, que conduz outros escritores à irrealidade de um espaço cintilante, se sobrepusesse ditosamente à navegação de sua vida real, aquela que o levou, através das ciladas do mundo e pelo trabalho do tempo destruidor, até o ponto fabuloso em que encontra o acontecimento que torna possível qualquer narrativa. Ainda mais, esse encontro, longe de o expor ao vazio do abismo, parece fornecer-lhe o único espaço em que o movimento de sua existência não apenas pode ser compreendido, mas restituído, realmente experimentado e realmente realizado. É somente quando, como Ulisses, ele vislumbra a ilha das Sereias, onde ouve seu canto enigmático, que toda a sua longa e triste vagabundagem se realiza segundo os momentos verdadeiros que a tornam,

embora passada, presente. Feliz, espantosa coincidência. Mas então como ele consegue "chegar lá", se é necessário precisamente já estar lá para que a estéril migração anterior se torne o movimento real e verdadeiro capaz de o conduzir a esse ponto?

Ocorre que Proust, por uma confusão fascinante, extrai das singularidades do tempo próprio da narrativa singularidades que penetram sua vida, recursos que lhe permitem também salvar o tempo real. Há, em sua obra, uma intricação, talvez enganosa, mas maravilhosa, de todas as formas do tempo. Nunca sabemos, e muito rapidamente ele mesmo já não é capaz de saber, a qual tempo pertence o acontecimento que evoca, se aquilo acontece somente no tempo da narrativa ou se acontece para que chegue o momento da narrativa, a partir do qual o que aconteceu se torna realidade e verdade. Da mesma forma, falando do tempo e vivendo aquilo de que fala, e só podendo falar através daquele outro tempo que nele é fala, Proust mistura, numa mescla ora intencional, ora onírica, todas as possibilidades, todas as contradições, todas as maneiras pelas quais o tempo se torna tempo. Assim, ele acaba por viver segundo o tempo da narrativa, e encontra então em sua vida as simultaneidades mágicas que lhe permitem contá-la ou, pelo menos, nela reconhecer o movimento de transformação pelo qual ela se orienta em direção à obra e em direção ao tempo da obra em que esta se realizará.

Os quatro tempos

O tempo: palavra única em que são depositadas as mais diversas experiências, que ele distingue, é verdade, com sua probidade atenta, mas que, sobrepondo-se, trans-

formam-se para constituir uma realidade nova e quase sagrada. Lembremos somente algumas dessas formas. Tempo inicialmente real, destruidor, o Moloch assustador que produz a morte e a morte do esquecimento. (Como confiar nesse tempo? Como poderia ele nos conduzir a algo que não fosse um lugar nenhum sem realidade?) Tempo, entretanto o mesmo, que por essa ação destruidora também nos dá o que nos tira, e infinitamente mais, já que nos dá as coisas, os acontecimentos e os seres numa presença irreal que os eleva ao ponto em que nos comovem. Mas isso é ainda apenas a felicidade das lembranças espontâneas.

O tempo é capaz de um truque mais estranho. Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real¹, que acontece de novo, num novo momento do tempo. Assim o passo que tropeça nas pedras mal niveladas do pátio dos Guermantes é de repente – nada é mais súbito – o mesmo passo que tropeçou nas lajes desiguais do Batistério de São Marcos: o mesmo passo, não “um duplo, um eco de uma sensação passada... mas essa própria sensação”. Incidente ínfimo, perturbador, que rasga a trama do tempo e por esse rasgão nos introduz em outro mundo: fora do tempo, diz Proust com precipitação. Sim, afirma ele, o tempo está abolido, já que, numa captura real, fugidia mas irrefutável, agarro o instante de Veneza e o instante de Guermantes, não um passado e um presente, mas uma mesma presença que faz coincidir, numa simultaneidade sensível, momentos

1. Trata-se, naturalmente, para Proust e na linguagem de Proust, de um fato psicológico, de uma sensação, como ele diz.

incompatíveis, separados por todo o curso da duração. Eis portanto o tempo apagado pelo próprio tempo; eis a morte, essa morte que é obra do tempo, suspensa, neutralizada, tornada vã e inofensiva. Que instante! Um momento “liberto da ordem do tempo”, e que recria em mim “um homem liberto da ordem do tempo”.

Mas logo, por uma contradição que ele mal percebe, de tão necessária e fecunda, Proust diz, quase por descuido, que esse minuto fora do tempo lhe permitiu “obter, isolar, imobilizar – na duração de um raio – o que ela nunca apreende: um pouco de tempo em estado puro”. Por que essa inversão? Por que aquilo que está fora do tempo põe a seu dispor o tempo puro? É que, por essa simultaneidade que fez juntarem-se realmente o passo de Veneza e o passo de Guermantes, o então do passado e o aqui do presente, como dois agora levados a se sobrepor, pela conjunção desses dois presentes que abolem o tempo, Proust teve também a experiência incomparável, única, da estase do tempo. Viver a abolição do tempo, viver esse movimento, rápido como o “raio”, pelo qual dois instantes, infinitamente separados, vêm (*pouco a pouco, embora imediatamente*) ao encontro um do outro, unindo-se como duas presenças que, pela metamorfose do desejo, se identificassem, é percorrer toda a realidade do tempo e, percorrendo-a, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, isto é, livre dos acontecimentos que geralmente o preenchem. Tempo puro, sem acontecimentos, vacância móvel, distância agitada, espaço interior em devir onde as estases do tempo se dispõem numa simultaneidade fascinante, o que é tudo isso, afinal? É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos.

O tempo de escrever

A experiência de Proust sempre pareceu misteriosa pela importância que ele lhe confere, fundamentada em fenômenos aos quais os psicólogos não atribuem nenhum valor de exceção, embora tais fenômenos talvez já tivessem afetado perigosamente Nietzsche. Mas quaisquer que sejam as “sensações” que servem de cifra à experiência que ele descreve, o que a torna essencial é que ela é, para ele, experiência de uma estrutura original do tempo, a qual (ele tem, em certo momento, plena consciência disso) se relaciona com a possibilidade de escrever, como se essa brecha o tivesse introduzido bruscamente no tempo próprio da narrativa, sem o qual pode escrever, e o faz, mas ainda não começou de fato a escrever. Experiência decisiva, que é a grande descoberta do *Tempo redescoberto*, seu encontro com o Canto das Sereias, da qual ele tira, de modo aparentemente absurdo, a certeza de que agora ele é um escritor. Por que esses fenômenos de reminiscência, embora muito felizes e perturbadores, esse gosto de passado e de presente que sente subitamente na boca, poderiam, como ele afirma, livrá-lo das dúvidas que o atormentavam até então acerca de seus dons literários? Não é absurdo, como pode parecer absurdo o sentimento que um dia, na rua, arrebatou o desconhecido Raymond Roussel e lhe dá, de um só golpe, a glória e a certeza da glória? *“Como no momento em que eu experimentava a madeleine, toda inquietude sobre o futuro, toda dúvida intelectual se dissipavam. Aquelas que me atormentavam havia pouco a respeito da realidade de meus dons literários, e até mesmo a realidade da literatura, achavam-se anuladas como por encanto.”*

Vê-se que aquilo que lhe é dado, ao mesmo tempo, é não apenas a certeza de sua vocação, a afirmação de seus

dons, mas a própria essência da literatura que ele tocou, experimentou em estado puro, sentindo a transformação do tempo num espaço imaginário (espaço próprio das imagens), naquela ausência móvel, sem acontecimentos que a dissimulem, sem presença que a obstrua, naquele vazio sempre em devir: o longe e a distância que constituem o meio e o princípio das metamorfoses e do que Proust chama de metáforas, ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem. Sim, nesse tempo tudo se torna imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias.

Que Proust tenha consciência de ter descoberto – e, diz ele, antes de escrever – o segredo da escrita; que ele pense, por um movimento de distração que o desviou do curso das coisas, ter-se colocado no tempo da escrita em que parece ser o próprio tempo que, em vez de perder-se em acontecimentos, vai começar a escrever, é o que ele mostra ainda quando tenta encontrar em outros escritores que admira, Chateaubriand, Nerval, Baudelaire, experiências análogas. Entretanto, vem-lhe uma dúvida, quando ele acredita ter, durante a recepção dos Guermentes, uma espécie de experiência invertida (já que ele verá o tempo “exteriorizar-se” nos rostos em que a idade põe o disfarce de uma máscara de comédia). Ocorre-lhe o pensamento doloroso de que, se ele entrou em contato decisivo com a essência da literatura graças à intimidade trans-

formada do tempo, também deve ao tempo destruidor, cujo formidável poder de alteração ele contempla, uma ameaça mais constante ainda, a de ser privado, de um momento para outro, do “tempo” de escrever.

Dúvida patética, dúvida que ele não aprofunda, pois essa morte em que ele percebe de repente o principal obstáculo ao acabamento de seu livro, morte que ele sabe estar, não apenas no termo de sua vida, mas agindo em todas as intermitências de sua pessoa, estaria talvez também no centro da imaginação que ele chama de divina, o que evita indagar. E nós mesmos chegamos a outra dúvida, a outra interrogação que concerne às condições nas quais acaba de realizar-se a experiência tão importante à qual toda a sua obra está ligada. Onde ocorreu essa experiência? Em que “tempo”? Em que mundo? E quem é que a viveu? Proust, o Proust real, o filho de Adrien Proust? Ou o Proust já escritor, contando, nos quinze volumes de sua obra grandiosa, como se formou sua vocação, de maneira progressiva, graças à maturação que transformou o menino angustiado, sem vontade e particularmente sensível, naquele homem estranho, energicamente concentrado, absorto na pena à qual se comunica tudo o que ele ainda tem de vida e de infância preservada? Nada disso, sabemos. Nenhum desses Proust está em causa. As datas, se necessárias, o provariam, já que a revelação à qual *O tempo redescoberto* alude, como sendo o acontecimento decisivo que fará deslanchar a obra que ainda não foi escrita, ocorre – no livro – durante a guerra, numa época em que *Swann* já está publicado e grande parte da obra, composta. Então Proust não diz a verdade? Mas ele não nos deve essa verdade, e seria mesmo incapaz de dizê-la. Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na

qual, embora ele diga “Eu”, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta. Proust tornou-se inacessível porque ficou inseparável da metamorfose quádrupla que é apenas o movimento do livro em direção à obra. Da mesma forma, o acontecimento que ele descreve é não apenas acontecimento que ocorre no tempo da narrativa, na sociedade dos Guermantes que só tem a verdade da ficção, mas acontecimento e advento da própria narrativa, e realização, na narrativa, do tempo narrativo original cuja estrutura fascinante ele cristaliza, do poder que faz coincidir, num mesmo ponto fabuloso, o presente, o passado e até, embora Proust pareça negligenciá-lo, o futuro, porque nesse ponto todo o futuro da obra está presente, está dado com a literatura.

Imediatamente, embora pouco a pouco

É preciso acrescentar que o livro de Proust é bem diferente do *Bildungsroman* com o qual seríamos tentados a confundir-lo. Sem dúvida, os quinze volumes de *O tempo redescoberto* retraçam a formação daquele que os escreve, e descrevem as peripécias dessa vocação. “Assim toda a minha vida, até o dia de hoje, poderia e não poderia ser resumida sob este título: Uma vocação. Não poderia, porque a literatura não tinha tido nenhum papel em minha vida. E poderia, porque essa vida, as lembranças de suas tristezas e alegrias formavam uma reserva semelhante ao albúmen alojado no óvulo das plantas e no qual este suga seu alimento, para

transformá-lo em grão..." Mas, se nos ativermos estritamente a essa interpretação, negligenciaremos o que é, para ele, essencial: a revelação pela qual, de repente, imediatamente, embora pouco a pouco, pela captura de um tempo outro, ele é introduzido na intimidade transformada do tempo, ali onde ele dispõe do tempo puro como do princípio das metamorfoses e do imaginário como de um espaço que já é a realidade do poder de escrever.

Foi certamente necessário todo o tempo da vida de Proust, todo o tempo da navegação real, para que ele chegasse ao momento único com o qual começa a navegação imaginária da obra e que, na obra, marcando o cume ao qual ela chega e no qual termina, marca também o ponto muito baixo em que aquele que deve escrevê-la precisa empreendê-la, em face do nada que o chama e da morte que já devasta seu espírito e sua memória. É necessário todo o tempo real para chegar a esse momento irreal, mas, embora haja uma relação talvez imperceptível, que em todo caso Proust renuncia a agarrar, entre as duas formas de devir, o que ele também afirma, é que essa revelação não é absolutamente o efeito necessário de um desenvolvimento progressivo: ela tem a irregularidade do acaso, a força graciosa de um dom imerecido, que não recompensa em nada um longo e ponderado trabalho de aprofundamento. *O tempo redescoberto* é a história de uma vocação que deve tudo à duração, mas só lhe deve tudo por ter a ela escapado bruscamente, por um salto imprevisível, e ter encontrado o ponto em que a intimidade pura do tempo, tornada espaço imaginário, oferece a todas as coisas a "unidade transparente" na qual, "perdendo seu primeiro aspecto de coisas", elas podem vir "postar-se umas ao lado das outras numa espécie de ordem, penetradas pela mesma luz...", "... convertidas numa mesma substância, nas vastas superfícies de uma cintilação monótona. Nenhuma impu-

reza restou. As superfícies se tornaram refletoras. Todas as coisas nelas se desenhavam, mas por reflexo, sem alterar sua substância homogênea. Tudo o que era diferente foi convertido e absorvido"².

A experiência do tempo imaginário feita por Proust só pode ocorrer num tempo imaginário, e fazendo daquele que a ela se expõe um ser imaginário, uma imagem errante, sempre ali, sempre ausente, fixa e convulsiva, como a beleza de que falou André Breton. A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o "presente" recomeça o "passado", mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um "já numa outra vez", e ela nos revela o que "agora" é "outrora", e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária.

Deslizamento que Proust, por uma decisão enérgica, tentou transformar num movimento de ressurreição do passado. Mas o que ele reconstituiu? O que salvou? O passado imaginário de um ser já todo imaginário e separado dele mesmo por toda uma série vacilante e fugidia de "Eus", que pouco a pouco o despojaram de si, libertaram-no também do passado e, por esse sacrifício heróico, pu-

2. *Le Balzac de M. de Guermantes*, em que Proust opõe a Balzac seu próprio ideal estético.

seram-no à disposição de um imaginário do qual ele pode, então, dispor.

O apelo do desconhecido

Entretanto ele não aceitou reconhecer que esse movimento vertiginoso não lhe dá trégua nem repouso, e que, quando ele parece se fixar sobre determinado instante do passado real, unindo-o, por uma relação de identidade cintilante, a determinado instante do presente, é também para colocar o presente fora do presente, e o passado fora de sua realidade determinada – arrastando-nos, por essa relação aberta, cada vez mais longe, em todas as direções, entregando-nos ao longínquo e entregando-nos o longínquo onde tudo é dado e tudo é retirado, incessantemente. No entanto, pelo menos uma vez, Proust se encontrou diante desse apelo do desconhecido, quando, diante das três árvores que ele olha e não consegue relacionar com a impressão ou lembrança que sente prestes a despertar, acede à estranheza do que não poderá jamais recuperar, e que está porém ali, nele, em sua volta, mas que ele só acolhe por um movimento infinito de ignorância. Aqui, a comunicação fica inacabada, permanece aberta, deceptiva e angustiante para ele, mas talvez seja então menos enganadora do que qualquer outra, e mais próxima da exigência de toda comunicação.

2. A espantosa paciência

Foi notado que o esboço de livro publicado sob o título de *Jean Santeuil* continha uma narrativa comparável

à da experiência final de *O tempo redescoberto*. Concluiu-se até que tínhamos ali o protótipo do acontecimento, tal como ele foi realmente vivido por Proust, filho de Adrien Proust – tão grande é a necessidade de situar o insituável. Aquilo aconteceu, pois, não longe do lago de Genebra, quando, durante um tedioso passeio, Jean Santeuil avista, de repente, na extremidade dos campos e onde reconhece, com um sobressalto de felicidade, o mar de Bergmeil perto do qual ele tinha outrora passado uma temporada, e que não era então, para ele, mais do que um espetáculo indiferente. Jean Santeuil se interroga sobre essa felicidade nova. Não vê naquilo o simples prazer de uma lembrança espontânea, pois não se trata de uma lembrança, mas da “*transmutação da lembrança numa realidade captada diretamente*”. Conclui que se trata de algo muito importante, de uma comunicação que não é a do presente, nem do passado, mas o surgimento da imaginação cujo campo se estende entre um e outro; e toma a decisão de só escrever, dali por diante, para fazer reviver tais instantes, ou para responder à inspiração que lhe dá aquela reação de alegria.

Isso é impressionante, de fato. Quase toda a experiência de *O tempo redescoberto* se encontra aqui: o fenômeno de reminiscência, a metamorfose que ele anuncia (transmutação do passado em presente), o sentimento de que há ali uma porta aberta para o território próprio da imaginação, enfim a resolução de escrever à luz de tais instantes e para os trazer à luz.

Poderíamos, portanto, perguntar ingenuamente: por que Proust, que possui desde aquele instante a chave da arte, escreveu apenas *Jean Santeuil* e não sua obra verdadeira – e, nesse sentido, continua não escrevendo? A resposta só pode ser ingênua. Ela está nesse esboço de obra que Proust, tão desejoso de produzir livros e de ser con-

siderado escritor, não hesita em rejeitar, até em esquecer, como se ela não tivesse acontecido, assim como ele tem o pressentimento de que a experiência de que fala ainda não aconteceu, enquanto ela não o atraiu em seu infinito movimento. *Jean Santeuil* está talvez mais próximo do Proust real, quando este o escreve, do que estará o narrador de *O tempo redescoberto*, mas essa proximidade é somente o sinal de que ele permanece na superfície da esfera, e que não se empenhou verdadeiramente no tempo novo que lhe fez entrever a cintilação de uma sensação vacilante. É por isso que escreve, mas é sobretudo Saint-Simon, La Bruyère, Flaubert que escrevem em seu lugar, ou pelo menos o Proust homem de cultura, aquele que se apóia, como é necessário, na arte dos escritores anteriores, em vez de se entregar arriscadamente à transformação exigida pelo imaginário e que deve primeiramente atingir sua linguagem.

O malogro da narrativa pura

Entretanto, essa página de *Jean Santeuil* nos mostra outra coisa. Parece que Proust concebe então uma arte mais pura, concentrada unicamente nos instantes, sem acréscimos, sem recurso às lembranças voluntárias nem às verdades de ordem geral, formadas ou reformuladas pela inteligência, às quais, mais tarde, ele concederá um largo espaço em sua obra: em suma, uma narrativa "pura", feita unicamente dos pontos em que ela se origina, como um céu onde, fora as estrelas, só houvesse o vazio. A página de *Jean Santeuil* que analisamos afirma mais ou menos isto: "*Pois o prazer que ela [a imaginação] nos dá é um sinal da superioridade, sinal em que me fiei suficientemente*

para não escrever nada do que via, pensava, raciocinava ou me lembrava, para só escrever quando um passado ressuscitava repentinamente num odor, numa visão que ele fazia explodir, e acima do qual palpitava a imaginação, e quando essa alegria me inspirava." Proust só quer escrever para responder à inspiração, que lhe é dada na alegria provocada pelos fenômenos de reminiscência. Essa alegria que o inspira é também, segundo ele, sinal da importância desses fenômenos, de seu valor essencial, sinal de que neles a imaginação se anuncia e capta a essência de nossa vida. A alegria que lhe dá o poder de escrita não o autoriza, portanto, a escrever qualquer coisa, mas somente a comunicar esses instantes de alegria e a verdade que "*palpita*" por detrás deles.

A arte aqui visada só pode ser feita de momentos breves: a alegria é instantânea e os instantes que ela valoriza são apenas instantes. Fidelidade às impressões puras, eis o que Proust exige então da literatura romanesca, não por apegar-se às certezas do impressionismo habitual, já que ele só quer entregar-se a certas impressões privilegiadas, aquelas nas quais, pela volta da sensação passada, a imaginação se põe em movimento. Mas o impressionismo, que admira nas outras artes, não deixa de oferecer-se para ele como um exemplo. O que fica, sobretudo, é que ele desejaria escrever um livro do qual seria excluído tudo o que não fosse os instantes essenciais (o que confirma, em parte, a tese de Feuillerat, para quem a versão inicial da obra incluía muito menos desenvolvimentos e "dissertações psicológicas", e pretendia ser uma arte que só buscaria seus recursos no encantamento momentâneo das lembranças involuntárias). Proust tinha certamente a esperança de escrever, com *Jean Santeuil*, um livro desse tipo. É pelo menos o que nos lembra uma frase tirada do

manuscrito e posta em exergo: *"Posso chamar este livro de romance? É menos, talvez, e muito mais a essência de minha vida recolhida sem nada misturar nela, nas horas de rompimento em que ela escorre. O livro nunca foi feito, ele foi colhido."* Cada uma dessas expressões corresponde à concepção que a página de *Jean Santeuil* nos propôs. Narrativa pura, porque "sem mistura", sem outra matéria senão o essencial, a essência que se comunica à escrita nos momentos privilegiados em que a superfície convencional do ser se rompe. E Proust, por um desejo de espontaneidade que evoca a escrita automática, pretende excluir tudo o que faria, de seu livro, o resultado de um trabalho: não será um livro habilmente arranjado, mas uma obra recebida como um dom, vinda dele e não produzida por ele.

Mas *Jean Santeuil* corresponde a esse ideal? De maneira alguma e talvez principalmente porque tenta corresponder. Por um lado, ele continua dando maior espaço ao material romanesco habitual, às cenas, às figuras e às observações gerais que a arte do memorialista (Saint-Simon) e a arte do moralista (La Bruyère) o convidam a tirar de sua existência, aquela que o conduziu ao liceu, aos salões, que fez dele uma testemunha do caso Dreyfus etc. Mas, por outro lado, ele procura claramente evitar a unidade exterior e "pronta" de uma história; nisso, acredita estar sendo fiel à sua concepção. O caráter picado do livro não decorre apenas do fato de termos um livro em farrapos: esses fragmentos em que aparecem e desaparecem as personagens, em que as cenas não buscam ligar-se a outras cenas, respondem ao desígnio de evitar o impuro discurso romanesco. Aqui e ali, também, algumas páginas "poéticas", reflexos dos instantes encantados dos quais ele quer ao menos aproximar-nos fugitivamente.

O que impressiona no malogro desse livro é que, tendo procurado tornar-nos sensíveis aos "instantes", ele os

pintou como cenas e, em vez de surpreender os seres em suas aparições, fez exatamente o contrário: retratos. Mas sobretudo: se quiséssemos, em poucas palavras, distinguir esse esboço da obra que o seguiu, poderíamos então dizer que *Jean Santeuil*, para nos dar o sentimento de que a vida é feita de horas separadas, contentou-se com uma concepção fragmentada, em que o vazio não é figurado mas, pelo contrário, permanece vazio. A *Busca*, obra maciça, ininterrupta, conseguiu acrescentar, aos pontos estrelados, o vazio como plenitude, e fazer então cintilar maravilhosamente as estrelas, porque não lhes falta mais a imensidão do espaço vazio. De modo que é pela continuidade mais densa e mais substancial que a obra consegue representar o que há de mais descontínuo, a intermitência dos instantes de luz dos quais lhe vem a possibilidade de escrever.

O espaço da obra, a esfera

Por que isso? De que depende esse êxito? Podemos dizê-lo também em poucas palavras: é que Proust – e tal parece ter sido sua progressiva penetração de experiência – pressentiu que os instantes nos quais, para ele, brilha o intemporal, exprimiam no entanto, pela afirmação de uma volta, os movimentos mais íntimos da metamorfose do tempo, eram o "tempo puro". Ele descobriu então que o espaço da obra, que devia comportar ao mesmo tempo todos os poderes da duração, que devia também ser apenas o movimento da obra em direção a ela mesma e a busca autêntica de sua origem, que devia, enfim, ser o lugar do imaginário, Proust sentiu pouco a pouco que o espaço de tal obra devia aproximar-se, se nos contentarmos aqui

com uma figura, da essência da *esfera*. E, de fato, o livro todo, sua linguagem, seu estilo de curvas lentas, de peso fluido, de densidade transparente, sempre em movimento, maravilhosamente feito para exprimir o ritmo infinitamente variado da giração volumosa, figura o mistério e a espessura da esfera, seu movimento de rotação, com o alto e o baixo, seu hemisfério celeste (paraíso da infância, paraíso dos instantes essenciais) e seu hemisfério infernal (Sodoma e Gomorra, o tempo destruidor, o desnudamento de todas as ilusões e de todas as falsas consolações humanas), mas duplo hemisfério que, em certo momento, se reverte, de modo que aquilo que estava no alto se abaixa e que o inferno e até mesmo o nulismo do tempo podem por sua vez tornar-se benéficos e exaltar-se em puras fulgurações bem-aventuradas.

Proust descobre pois que os instantes privilegiados não são pontos imóveis, uma única vez reais, de modo que deveriam ser figurados como uma única e fugitiva evanescência, mas que, da superfície da esfera a seu centro, eles passam e repassam, indo incessantemente, embora por intermitência, para a intimidade de sua verdadeira realização, indo de sua irrealidade à sua profundidade oculta, que eles atingem quando chegam ao centro imaginário e secreto da esfera, a partir do qual esta parece engendrar-se novamente ao acabar. Além disso, Proust descobriu a lei de crescimento de sua obra, a exigência de espessamento, de inchaço esférico, a superabundância e, como ele diz, a superalimentação que ela exige e que lhe permite introduzir os materiais mais "impuros", as "verdades relativas às paixões, aos caracteres, aos costumes", mas que de fato ele não introduz como "verdades", afirmações estáveis e imóveis, mas, também elas, como aquilo que não cessa de se desenvolver, de progredir por um len-

to movimento de envoltura. Canto dos possíveis girando incansavelmente por círculos cada vez mais próximos, em volta do ponto central que deve ultrapassar toda possibilidade, sendo o único e soberano real, o instante (mas o instante que é, por sua vez, a condensação de toda a esfera).

Nesse sentido, Feuillerat, para quem as adições progressivas ("dissertações psicológicas") e os comentários intelectuais teriam alterado gravemente o desígnio original, que era o de escrever um romance de instantes poéticos, pensa o que pensava ingenuamente Jean Santeuil, mas desconhece o segredo da maturidade de Proust, maturidade da experiência para a qual o espaço do imaginário romanescos é uma esfera, engendrada, graças a um movimento infinitamente retardado, por instantes essenciais sempre por vir e cuja essência não é serem pontuais, mas a duração imaginária que Proust, no fim de sua obra, descobre ser a própria substância dos misteriosos fenômenos de cintilação.

Em *Jean Santeuil*, o tempo está quase ausente (mesmo que o livro termine por uma evocação do envelhecimento que o jovem observa sobre o rosto de seu pai; no máximo, como em *A educação sentimental*, os brancos deixados entre os capítulos poderiam lembrar-nos que, por detrás do que acontece, acontece outra coisa), mas está sobretudo ausente nos instantes radiosos que a narrativa apresenta de maneira estática, e sem nos fazer sentir que ele próprio só pode realizar-se indo na direção de tais instantes, como em direção à sua origem, e tirando deles o único movimento que faz avançar a narração. Proust jamais renunciou a interpretar também os instantes como sinais do intemporal; verá sempre, neles, uma presença liberada da ordem do tempo. O choque maravilhoso que sente ao experimentá-los, a certeza de ter se

encontrado depois de se ter perdido, o reconhecimento é a verdade mística que ele não quer pôr em causa. É sua fé e sua religião, de tal forma que tende a crer que existe um mundo de essências intemporais que a arte pode ajudar a representar.

Dessas idéias, poderia ter resultado uma concepção romanesca muito diferente da sua, na qual a preocupação com o eterno teria (como às vezes em Joyce) ocasionado um conflito entre uma ordem de conceitos hierarquizados e o esboroamento das realidades sensíveis. Não foi o que aconteceu, porque Proust, mesmo a contragosto, permaneceu dócil à verdade de sua experiência, que não apenas o desliga do tempo comum mas o introduz num tempo *outro*, o tempo "puro" em que a duração nunca pode ser linear, nem se reduz aos acontecimentos. É por isso que a narrativa exclui o desenrolar simples de uma história, assim como ela se concilia mal com as "cenas" excessivamente delimitadas e figuradas. Proust tem um certo gosto pelas cenas clássicas, às quais nem sempre renuncia. Mesmo a grandiosa cena final tem um relevo excessivo, que não corresponde à dissolução do tempo de que ele nos quer persuadir. Mas, precisamente, o que nos mostra *Jean Santeuil*, assim como as diferentes versões conservadas em seus *Carnês*, é o extraordinário trabalho de transformação que ele não cessou de prosseguir, para atenuar as arestas muito vivas de seus quadros e para entregar ao devir as cenas que, pouco a pouco, em vez de serem vistas fixas e imóveis, espicham-se no tempo, enfiam-se e fundem-se no conjunto, arrastadas por um lento e incansável movimento, movimento não de superfície mas profundo, denso, volumoso, em que se sobrepõem os mais variados tempos, assim como nele se inscrevem os poderes e as formas contraditórias do tempo. Desse modo, certos

episódios – os jogos nos Champs-Élysées – parecem ser vividos, ao mesmo tempo, em idades muito diversas, vividos e revividos na simultaneidade intermitente de toda uma vida, não como puros momentos, mas na densidade móvel do tempo esférico.

O adiamento

A obra de Proust é uma obra acabada-inacabada. Quando lemos *Jean Santeuil* e as inúmeras versões intermediárias em que se desgastam os temas a que ele quer dar forma, ficamos maravilhados com o socorro que ele encontrou no tempo destruidor que, nele e contra ele, foi o cúmplice de sua obra. Era de uma realização apressada que esta estava permanentemente ameaçada. Quanto mais ela demora, mais se aproxima dela mesma. No movimento do livro, discernimos esse adiamento que o retém, como se, pressentindo a morte que estaria em seu termo, ele tentasse, para evitá-la, reverter o seu curso. A preguiça, em primeiro lugar, combate em Proust as ambições fáceis; depois, a preguiça se faz paciência, e a paciência se torna trabalho incansável, a impaciência febril que luta com o tempo quando o tempo é contado. Em 1914, a obra está próxima de seu acabamento. Mas 1914 é a guerra, é o início de um tempo estranho, que, livrando Proust do autor complacente que ele traz em si, dá-lhe a chance de escrever sem fim e de fazer de seu livro, por um trabalho constantemente recomeçado, o lugar da volta que ele deve figurar (de modo que o que há de mais destruidor no tempo, a guerra, colabora da maneira mais íntima com a obra, emprestando-lhe como auxiliar a morte universal contra a qual ela quer edificar-se).

Jean Santeuil é o primeiro termo dessa espantosa paciência. Por que Proust, que se apressa em publicar *Os prazeres e os dias*, livro bem menos importante, consegue interromper aquele esboço (que já tem três volumes), esquecê-lo, enterrá-lo? Aqui se mostra a profundidade de sua inspiração, e sua decisão de segui-la e sustentá-la em seu movimento infinito. Se *Jean Santeuil* tivesse sido acabado e publicado, Proust estaria perdido, sua obra teria se tornado impossível e o Tempo definitivamente desbaratado. Há, pois, não-sei-quê de maravilhoso nesse escrito que foi devolvido à luz, que nos mostra como os maiores escritores são ameaçados, e o quanto precisam de energia, de inércia, de desocupação, de atenção, de distração, para ir até o fim daquilo que a eles se propõe. É por esse aspecto que *Jean Santeuil* nos fala verdadeiramente de Proust, da experiência de Proust, da paciência íntima, secreta, pela qual ele deu a si mesmo o tempo.

II A QUESTÃO LITERÁRIA

verdade escandalosa de sua realização no mundo. Há, em todo escritor trágico, essa necessidade do encontro de Phèdre e Cènone, esse movimento em direção à luz daquilo que não pode ser iluminado, o excesso que só se torna ultrapassagem e escândalo – nas palavras.

Que o livro mais incongruente, como o qualifica Georges Bataille em seu prefácio, seja finalmente o mais belo livro, e talvez o mais terno, isso é então totalmente escandaloso.

IV PARA ONDE VAI A LITERATURA?

CAPÍTULO I O DESAPARECIMENTO DA LITERATURA

Às vezes nos fazem estranhas perguntas; esta, por exemplo: "Quais são as tendências da literatura atual?" Ou então: "Para onde vai a literatura?" Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.

Os que têm necessidade de afirmações tão gerais podem voltar-se para o que chamamos de história. Ela lhes dirá o que significa a famosa frase de Hegel: "A arte é, para nós, coisa do passado"; palavras pronunciadas audaciosamente diante de Goethe, no momento de expansão do romantismo e quando a música, as artes plásticas e a poesia esperam obras consideráveis. Hegel, que inaugura seu curso sobre a estética com essa frase pesada, sabe disso. Sabe que as obras não faltarão à arte, admira as de seus contemporâneos e às vezes as prefere (ele também as conhece mal) e, no entanto, diz que "a arte é, para nós, coisa do passado". A arte não é mais capaz de portar a necessidade de absoluto. O que conta absolutamente, doravante, é a realização do mundo, a seriedade da ação e

a tarefa da liberdade real. A arte só está próxima do absoluto no passado, e é apenas no Museu que ela ainda tem valor e poder. Ou então, desgraça ainda mais grave, ela decai em nós até tornar-se simples prazer estético, ou auxiliar da cultura.

Isso é sabido. É um futuro já presente. No mundo da técnica, podemos continuar louvando os escritores e enriquecendo os pintores, podemos honrar os livros e enriquecer as bibliotecas; podemos reservar um lugar à arte porque ela é útil ou porque é inútil, constrangê-la, reduzi-la ou deixá-la livre. Seu destino, nesse caso favorável, é talvez o mais desfavorável. Aparentemente, a arte não é nada se não é soberana. Daí o mal-estar do artista, por ser ainda alguma coisa num mundo onde ele se vê, entretanto, injustificado.

Uma busca obscura, atormentada

A história fala assim grosseiramente. Mas, se nos voltamos para a literatura ou para as próprias artes, o que elas parecem dizer é bem diferente. Tudo acontece como se a criação artística, à medida que os tempos se fecham à sua importância, obedecendo a movimentos que lhe são estranhos, se aproximasse dela mesma por uma visada mais exigente e mais profunda. Não mais orgulhosa: é o *Sturm und Drang* que pretende exaltar a poesia pelos mitos de Prometeu e de Maomé; o que é então glorificado não é a arte, é o artista criador, a individualidade poderosa, e cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores. Essas ambições desordenadas, embora admi-

ráveis – como a expressa misteriosamente por Novalis: “*Klingsor, poeta eterno, não morra, fique no mundo*”; ou ainda Eichendorff: “*O poeta é o coração do mundo*” –, não são em nada semelhantes àquelas que, depois de 1850, para escolher essa data a partir da qual o mundo moderno vai mais decididamente em direção a seu destino, os nomes de Mallarmé e de Cézanne anunciam, àquelas que toda a arte moderna sustenta com seu movimento.

Nem Mallarmé nem Cézanne fazem pensar no artista como um indivíduo mais importante e mais visível do que os outros. Eles não buscam a glória, o vazio candente e resplandecente com o qual uma cabeça de artista, desde o Renascimento, sempre quis aureolar-se. Ambos são modestos, não voltados para eles mesmos mas para uma busca obscura, para uma preocupação essencial cuja importância não está ligada à afirmação de suas pessoas, nem ao nascimento do homem moderno, uma preocupação incompreensível para quase todos e, no entanto, à qual eles se ligam com uma obstinação e uma força metódica de que sua modéstia é apenas a expressão dissimulada.

Cézanne não exalta o pintor, nem mesmo, a não ser por sua obra, a pintura; e Van Gogh diz: “*Não sou um artista – como é grosseiro até mesmo pensar isso de si mesmo*”, e acrescenta: “*Digo isso para mostrar como acho tolo falar de artistas talentosos ou sem talento.*” No poema, Mallarmé pressente uma obra que não remete a alguém que a teria feito, pressente uma decisão que não depende da iniciativa de determinado indivíduo privilegiado. E, contrariamente ao antigo pensamento segundo o qual o poeta diz: não sou eu quem fala, é o deus que fala em mim, essa independência do poema não designa a transcendência orgulhosa que faria da criação literária o equivalente da criação de um mundo por algum demiurgo; ela não significa

nem mesmo a eternidade ou a imutabilidade da esfera poética, mas, pelo contrário, transtorna os valores habituais que atribuímos à palavra "fazer" e à palavra "ser".

Essa transformação espantosa da arte moderna, que acontece no momento em que a história propõe ao homem tarefas e objetivos muito diferentes, poderia aparecer como uma reação contra essas tarefas e esses objetivos, um esforço vazio de afirmação e de justificação. Isso não é verdade, ou só o é superficialmente. Houve casos de escritores e artistas que responderam ao apelo da comunidade por uma retirada frívola, e ao poderoso trabalho de seu século por uma glorificação ingênua de seus segredos ociosos, ou como Flaubert, por um desespero que os leva a se reconhecerem na condição que recusam. Ou então pensam salvar a arte fechando-a neles mesmos: a arte seria um estado de alma; poética significaria subjetivo.

Mas precisamente, com Mallarmé e com Cézanne, para usar simbolicamente esses dois nomes, a arte não busca esses frágeis refúgios. O que importa, para Cézanne, é a "realização", não os estados de alma de Cézanne. A arte é poderosamente voltada para a obra, e a obra de arte, a obra que tem sua origem na arte, mostra-se como uma afirmação completamente diversa das obras que se medem pelo trabalho, os valores e as trocas, diversa mas não contrária: a arte não nega o mundo moderno, nem o da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se apóia nessa técnica, mas exprime, e talvez realize, relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica.

Busca obscura, difícil e atormentada. Experiência essencialmente arriscada em que a arte, a obra, a verdade e a essência da linguagem são questionadas e se põem em risco. É por isso que, ao mesmo tempo, a literatura se deprecia, se estende sobre a roda de Ixion, e o poeta se torna

o inimigo amargo da figura do poeta. Em aparência, essa crise e essa crítica lembram apenas, ao artista, a incerteza de sua condição na civilização poderosa em que ele tem pouca participação. Crise e crítica parecem vir do mundo, da realidade política e social, parecem submeter a literatura a um julgamento que a humilha em nome da história: é a história que critica a literatura, e que empurra o poeta para um canto, colocando em seu lugar o publicitário, cuja tarefa está a serviço dos dias. Isso é verdade, mas, por uma coincidência notável, essa crítica estrangeira corresponde à experiência própria que a literatura e a arte conduzem por elas mesmas, e que as expõe a uma contestação radical. A essa contestação, o gênio céptico de Valéry e a firmeza de suas escolhas cooperam tanto quanto as violentas afirmações do surrealismo. Parece também que não há quase nada em comum entre Valéry, Hofmannsthal e Rilke. Entretanto, Valéry escreve: "*Meus versos não tiveram, para mim, outro interesse senão o de me sugerirem reflexões sobre o poeta*"; e Hofmannsthal: "*O núcleo mais interior da essência do poeta não é outra coisa senão o fato de ele saber que é poeta*." Quanto a Rilke, não o traímos se dissermos que sua poesia é a teoria cantante do ato poético. Nos três casos, o poema é a profundidade aberta sobre a experiência que a torna possível, o estranho movimento que vai da obra para a origem da obra, ela mesma transformada em busca inquieta e infinita de sua fonte.

É preciso acrescentar que, se as circunstâncias históricas exercem sua pressão sobre tais movimentos, a ponto de parecer dirigi-los (assim, diz-se que o escritor, tomando por objeto de sua atividade a essência duvidosa dessa atividade, se contenta em refletir a situação social pouco segura que é a sua), essas circunstâncias não têm poder suficiente para explicar o sentido dessa busca. Acabamos

de citar três nomes mais ou menos contemporâneos, e contemporâneos de grandes transformações sociais. Escolhemos a data de 1850 porque a revolução de 1848 é o momento em que a Europa começa a se abrir à maturidade das forças que a moldam. Mas tudo o que foi dito de Valéry, Hofmannsthal e Rilke poderia ser dito, e num nível bem mais profundo, de Hölderlin, que no entanto os precede de um século, e em quem o poema é essencialmente poema do poema (como disse, mais ou menos, Heidegger). Poeta do poeta, poeta em quem se faz canto a possibilidade, a impossibilidade de cantar, assim é Hölderlin e, para citar um novo nome, um século e meio mais jovem, assim é René Char, que lhe responde e, por essa resposta, faz surgir diante de nós uma forma de duração muito diferente da duração que capta a simples análise histórica. Isso não quer dizer que a arte, as obras de arte e ainda menos os artistas, ignorando o tempo, acedem a uma realidade subtraída ao tempo. Mesmo a "ausência de tempo" para a qual nos conduz a experiência literária não é, de modo algum, a região do intemporal, e, se pela obra de arte somos chamados ao abalo de uma iniciativa verdadeira (a uma nova e instável aparição do fato de ser), esse começo nos fala na intimidade da história, de uma maneira que talvez dê chance a possibilidades históricas iniciais. Todos esses problemas são obscuros. Considerá-los claros, ou mesmo claramente formuláveis, só poderia conduzir-nos a acrobacias de escrita e privar-nos da ajuda que nos dão, e que consiste em resistir fortemente a nós.

O que se pode pressentir é que a espantosa pergunta "Para onde vai a literatura?" aguarda talvez sua resposta da história, resposta que já lhe foi dada de certa maneira, mas ao mesmo tempo, por uma astúcia em que são postos em jogo os recursos de nossa ignorância, parece

que, nessa pergunta, a literatura, tirando proveito da história a que ela se antecipa, interroga a si mesma e indica, certamente não uma resposta, mas o sentido mais profundo, mais essencial da questão própria que ela detém.

Literatura, obra, experiência

Falamos de literatura, obra e experiência; que dizem essas palavras? Parece falso ver, na arte de hoje, uma simples ocasião de experiências subjetivas ou uma dependência da estética; no entanto, quando se trata de arte, falamos sempre de experiência. Parece justo ver, na preocupação que anima os artistas e os escritores, não seu próprio interesse, mas uma preocupação que exige ser expressa em obras. As obras deveriam, pois, ser o mais importante. Mas será assim? De modo algum. 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 quase nada, deixando em estado de fragmentos cem 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 a minha obra é apenas um exercício.*"

Da mesma maneira, irritamo-nos ao ver as obras ditas literárias serem substituídas por uma massa cada vez maior de textos que, sob o nome de documentos, teste-

munhos, palavras quase brutas, parecem ignorar toda intenção literária. Dizem: isso não tem nada a ver com a criação das coisas da arte; dizem também: são testemunhos de um falso realismo. Quem sabe? Que sabemos nós dessa aproximação, mesmo que malograda, de uma região que escapa ao domínio da cultura comum? Por que essa palavra anônima, sem autor, que não toma a forma de livro, que passa e deseja passar, não nos advertiria de algo importante, algo de que aquilo que chamamos de literatura desejaria também falar? E não é notável, mas enigmático, notável como um enigma, que essa mesma palavra "literatura", palavra tardia, palavra sem honra que serve sobretudo aos manuais, que acompanha a marcha cada vez mais invasiva dos escritores de prosa, e designa, não a literatura, mas seus defeitos e excessos (como se estes lhe fossem essenciais), torne-se, no momento em que a contestação se faz mais severa, em que os gêneros se dissolvem e as formas se perdem, no momento em que, por um lado o mundo não tem mais necessidade de literatura, e por outro cada livro parece estranho a todos os outros e indiferente à realidade dos gêneros, no momento em que, além disso, o que parece exprimir-se nas obras não são as verdades eternas, os tipos, os caracteres, mas uma exigência que se opõe à ordem das essências, a literatura, assim contestada como atividade válida, como unidade dos gêneros, como mundo em que se abrigariam o ideal e o essencial, torne-se a preocupação, cada vez mais presente, embora dissimulada, daqueles que escrevem e, nessa preocupação, apresente-se a eles como aquilo que deve ser revelado em sua "essência"?

Preocupação na qual, é verdade, o que está em causa é talvez a literatura, mas não como uma realidade definida e segura, nem mesmo como um modo de atividade

precisa: ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é "essencialmente", mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar.

A não-literatura

Essas são contradições necessárias. Só importa a obra, a afirmação que está na obra, o poema em sua singularidade compacta, o quadro em seu espaço próprio. Só importa a obra, mas finalmente a obra só está ali para conduzir à busca da obra; a obra é o movimento que nos leva até o ponto puro da inspiração de que ela vem, e que só parece poder atingir desaparecendo como obra.

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. Tudo aconteceria então como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe devolve, multiplicando-a – como se houvesse, pois, uma "essência" da literatura.

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. Nem é mesmo certo que a palavra "literatura" ou a palavra "arte" correspondam a algo de real, de possível ou de importante. Isto já foi dito: ser artista é nunca saber que já existe uma arte, nem que já existe um mundo. Sem dúvida, o pintor vai ao museu e, por isso, tem certa consciência da realidade da pintura: ele sabe da pintura, mas seu quadro não sabe dela, sabe antes que a pintura é impossível, irreal, irrealizável. Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir.

Não se deve dizer que todo livro pertence apenas à literatura, mas que cada livro decide absolutamente o que ela é. Não se deve dizer que toda obra extrairia sua realidade e seu valor de seu poder de desvendar ou de afirmar essa essência. Pois nunca uma obra pode ter como objeto a pergunta que a conduz. Um quadro não poderia ser jamais começado se ele se propusesse tornar visível a pintura. Pode ser que todo escritor se sinta como se fosse chamado a responder sozinho, através de sua própria ignorância, pela literatura, por seu futuro que não é apenas uma questão histórica, mas, através da história, é o movimento pelo qual, ao mesmo tempo que "vai" necessariamente para fora dela mesma, a literatura pretende no entanto "voltar" a ela mesma, ao que ela é essencialmente. Talvez ser escritor seja a vocação de responder a essa pergunta, que aquele que escreve tem o dever de sus-

tentar com paixão, verdade e maestria, e que, no entanto, ele nunca pode surpreender, e menos ainda quando se propõe a respondê-la, pergunta à qual ele pode, no máximo, dar uma resposta indireta pela obra, obra da qual nunca se é mestre, nunca se está seguro, que só deseja responder a ela mesma e que só torna a arte presente ali onde ela se dissimula e desaparece. Por que isso?

CAPÍTULO II A BUSCA DO PONTO ZERO

Que livros, escritos, linguagem sejam destinados a metamorfoses às quais já se abrem, sem que o saibamos, nossos hábitos, mas se recusem ainda nossas tradições; que as bibliotecas nos impressionem por sua aparência de outro mundo, como se, nelas, com curiosidade, espanto e respeito descobríssemos, pouco a pouco, depois de uma viagem cósmica, os vestígios de outro planeta mais antigo, imobilizado na eternidade do silêncio, só não o perceberíamos se fôssemos muito distraídos. Ler, escrever, não duvidamos que tais palavras sejam solicitadas a ter, em nosso espírito, um papel muito diferente daquele que ainda tinham no começo do século XX: isso é evidente, qualquer rádio, qualquer tela nos advertem disso, e mais ainda esse rumor em volta de nós, esse zumbido anônimo e contínuo em nós, essa maravilhosa fala inesperada, ágil, incansável, que nos dota a cada momento de um saber instantâneo, universal, e faz de nós a mera passagem de um movimento em que cada um é sempre, de antemão, trocado por todos.

Essas previsões estão a nosso alcance. Mas eis o que é mais surpreendente: é que, bem antes das invenções da

técnica, o uso das ondas e o apelo das imagens, teria bastado ouvir as afirmações de Hölderlin, de Mallarmé, para descobrir a direção e a extensão dessas mudanças de que nos persuadimos hoje, sem surpresa. A poesia, a arte, voltando-se para elas mesmas, por um movimento ao qual os tempos não são alheios, mas por exigências próprias que deram forma a esse movimento, projetaram e afirmaram transformações muito mais consideráveis do que essas cujas formas impressionantes percebemos agora, num outro plano, na comodidade cotidiana. Ler, escrever, falar, essas palavras, entendidas segundo a experiência em que se realizam, fazem-nos pressentir, diz Mallarmé, que, no mundo, não falamos, não escrevemos e não lemos. Não é um julgamento crítico. Que falar, escrever, que as exigências contidas nessas palavras devam cessar de convir aos modos de compreensão exigidos pela eficácia do trabalho e do saber especializado, que a fala possa não ser mais indispensável para entendermo-nos, isso não indica a indigência desse mundo sem linguagem, mas a escolha que ele fez e o vigor dessa escolha.

A dispersão

Com uma brutalidade singular, Mallarmé dividiu as regiões. De um lado, a fala útil, instrumento e meio, linguagem da ação, do trabalho, da lógica e do saber, linguagem que transmite imediatamente e que, como boa ferramenta, desaparece na regularidade do uso. Do outro, a fala do poema e da literatura, nos quais falar não é mais um meio transitório, subordinado e usual, mas procura realizar-se numa experiência própria. Essa divisão brutal, essa partilha dos impérios que tenta determinar rigoro-

samente as esferas, deveria pelo menos ter ajudado a literatura a se congregar em torno dela mesma, a torná-la mais visível, atribuindo-lhe uma linguagem que a distinguísse e unificasse. Mas foi ao fenômeno contrário que assistimos. Até o século XIX, a arte de escrever forma um horizonte estável, que seus praticantes não desejam arruinar ou ultrapassar. Escrever em versos é o essencial da atividade literária, e nada é mais evidente do que o verso, mesmo que, nesse quadro rígido, a poesia permaneça entretanto fugidia. Somos tentados a dizer que, pelo menos na França, e sem dúvida durante todo o período clássico da escrita, a poesia recebe a missão de concentrar nela os riscos da arte, e de salvar assim a linguagem dos perigos que a literatura a faz correr: protege-se a compreensão comum contra a poesia tornando-a muito visível, muito particular, domínio fechado por altos muros – e, ao mesmo tempo, protege-se a poesia contra ela mesma, fixando-a fortemente, impondo-lhe regras tão determinadas que o indefinido poético fica desarmado. Voltaire escreve talvez ainda em versos a fim de ser, em sua prosa, apenas o prosador mais puro e mais eficaz. Chateaubriand, que só pode ser poeta na prosa, começa a transformar a prosa em arte. Sua linguagem se torna fala de além-túmulo.

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo sentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis. Como, ao mesmo tempo, as tradições permanecem poderosas, a humanidade continua a pedir ajuda à arte, a prosa deseja sempre combater pelo mundo, resulta disso uma confusão na qual, à primeira vista, não é razoável querer decidir do

que se trata. Em geral, encontram-se causas limitadas e explicações secundárias para essa explosão. Incrimina-se o individualismo: cada um escreveria conforme si mesmo, e quer se distinguir de todos¹. Incrimina-se a perda de valores comuns, a divisão profunda do mundo, a dissolução do ideal e da razão². Ou então, para restabelecer um pouco de clareza, restauram-se as distinções da prosa e da poesia: abandona-se a poesia à desordem do imprevisível, mas nota-se que o romance domina hoje a literatura, que esta, na forma romanesca, permanece fiel às intenções usuais e sociais da linguagem, e nos limites de um gênero circunscrito permanece capaz de canalizá-la e especificá-la. Dizem freqüentemente que o romance é monstruoso, mas, com poucas exceções, é um monstro bem-educado e muito domesticado. O romance se anuncia por sinais claros que não se prestam a mal-entendidos. A predominância do romance, com suas liberdades aparentes, suas audácias que não colocam o gênero em perigo, a segurança discreta de suas convenções, a riqueza de seu conteúdo humanista, é, como outrora a predominância da poesia regrada, a expressão da necessidade que temos de nos proteger contra aquilo que torna a literatura perigosa: como se, ao mesmo tempo que o veneno, esta se apressasse a segregar para nosso uso o antídoto que permite seu consumo tranquilo e durável. Mas talvez ela morra do que a torna inofensiva.

A essa busca de causas subordinadas, é preciso responder que a explosão da literatura é essencial, e que a

1. Mas não há menos queixas relativas à monotonia dos talentos e à uniformidade, à impessoalidade das obras.

2. Mas o romancista católico e o romancista comunista não têm quase nada que os distinga literariamente, o Prêmio Nobel e o Prêmio Stalin recompensam os mesmos usos, os mesmos signos literários.

dispersão em que ela entra marca também o momento em que ela se aproxima de si mesma. Não é a individualidade dos escritores que explica o fato de a escrita se colocar fora de um horizonte estável, numa região profundamente desunida. Mais profunda do que a diversidade dos temperamentos, dos humores e mesmo das existências, é a tensão de uma busca que coloca tudo em questão. Mais decisiva que o dilaceramento dos mundos, é a exigência que rejeita o próprio horizonte de um mundo. A palavra "experiência" também não deve fazer-nos crer que, se a literatura nos aparece hoje num estado de dispersão desconhecido em épocas anteriores, ela o deve à licença que faz dela o lugar de ensaios sempre renovados. Sem dúvida, o sentimento de uma liberdade ilimitada parece animar a mão que hoje deseja escrever: acredita-se que se pode dizer tudo e dizê-lo de todas as maneiras; nada nos retém, tudo está à nossa disposição. Tudo não é muito? Mas tudo é finalmente muito pouco, e aquele que começa a escrever, na despreocupação que o torna mestre do infinito, percebe, no fim, que, na melhor das hipóteses, consagrou todas as suas forças para buscar um único ponto.

A literatura não é mais variada do que outrora, é talvez mais monótona, assim como se pode dizer da noite que ela é mais monótona do que o dia. Ela não está desunida porque estaria mais entregue ao arbitrário daqueles que escrevem, ou porque, fora dos gêneros, das regras e das tradições, se torna o campo livre de tentativas múltiplas e desordenadas. Não é a diversidade, a fantasia e a anarquia dos experimentos que fazem da literatura um mundo disperso. É preciso exprimir-se de outra maneira, e dizer: a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular.

Língua, estilo, escrita

Num ensaio recente, um dos raros livros em que se inscreve o futuro das letras, Roland Barthes distinguiu a língua, o estilo e a escrita³. A língua é o estado da fala comum, tal como é dada a cada um de nós e a todos, em determinado momento do tempo e segundo nossa pertença a determinados lugares do mundo; escritores e não-escritores partilham-na igualmente; para a suportar dificilmente, acolhê-la constantemente ou recusá-la deliberadamente, não importa; a língua está ali, ela dá testemunho de um estado histórico em que somos lançados, que nos cerca e nos ultrapassa; é para todos o imediato, embora historicamente muito elaborada e muito distante de qualquer começo. Quanto ao estilo, ele seria a parte obscura, ligada aos mistérios do sangue, do instinto, profundidade violenta, densidade de imagens, linguagem de solidão na qual falam, cegamente, as preferências de nosso corpo, de nosso desejo, de nosso tempo secreto e fechado a nós mesmos. Assim como não escolheu sua língua, o escritor não escolheu seu estilo, a necessidade do humor, a cólera dentro de si, a tempestade ou a crispação, a lentidão ou a rapidez que lhe vêm de uma intimidade consigo mesmo, sobre as quais ele não sabe quase nada, e que dão à sua linguagem um tom tão singular quanto, a seu rosto, o ar que o torna reconhecível. Tudo isso ainda não é o que devemos chamar de literatura.

A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da ma-

3. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* [trad. bras. *O grau zero da escrita*, São Paulo, Martins Fontes, 2000].

neira como o exprimimos, anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura. Não é a retórica, ou é uma retórica de espécie muito particular, destinada a fazer-nos entender que entramos no espaço fechado, separado e sagrado que é o espaço literário. Por exemplo, como é mostrado num capítulo rico de reflexões sobre o romance, o passado simples francês, estranho à língua falada, serve para anunciar a arte da narrativa; ele indica previamente que o autor aceitou aquele tempo linear e lógico que é o da narração, a qual, clareando o campo do acaso, impõe a segurança de uma história bem circunscrita que, tendo tido um começo, vai com certeza para a felicidade de um fim, mesmo que este seja infeliz. O passado simples ou ainda o emprego privilegiado da terceira pessoa nos dizem: isto é um romance, assim como a tela, as cores e outrora a perspectiva nos diziam: isto é pintura.

Roland Barthes quer chegar a esta observação: houve uma época em que a escrita, sendo a mesma para todos, era acolhida por um consentimento inocente. Todos os escritores tinham, então, uma única preocupação: escrever bem, isto é, levar a língua comum a um grau mais elevado de perfeição ou de concordância com o que procuravam dizer; havia, para todos, unidade de intenção e uma moral idêntica. Não é mais assim hoje em dia. Os escritores que se distinguem por sua linguagem instintiva opõem-se ainda mais por sua atitude com relação ao cerimonial literário: se escrever é entrar num *templum* que nos impõe, independentemente da linguagem que é a nossa, por direito de nascimento e por fatalidade orgânica, um certo número de usos, uma religião implícita, um rumor que muda de antemão tudo o que podemos dizer, que o carrega de intenções tanto mais ativas quanto mais

dissimuladas, escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar; é pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, sobre o pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele. Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a "escrever".

Explica-se assim, e discerne-se melhor a perda de unidade de que sofre ou se orgulha a literatura presente. Cada escritor faz da escrita seu problema, e desse problema, o objeto de uma decisão que pode mudar. Não é apenas pela visão do mundo, pelos traços da linguagem, os acasos do talento ou suas experiências particulares que os escritores se separam: desde que a literatura se mostra como um meio em que tudo se transforma (e se embeleza), desde que percebemos que esse ar não é o vazio, que essa claridade não apenas ilumina, mas deforma, dando aos objetos uma luz convencional, desde que presentimos que a escrita literária – os gêneros, os signos, o uso do passado simples e da terceira pessoa – não é uma simples forma transparente, mas um mundo à parte onde reinam os ídolos, onde adormecem os preconceitos e vivem, invisíveis, as potências que alteram tudo, é para cada um uma necessidade procurar desligar-se desse mundo, e é uma tentação, para todos, a de arruiná-lo, a fim de o reconstruir puro de todo uso anterior, ou ainda melhor, de deixar o lugar vazio. Escrever sem "escrita", levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é "o grau zero da escrita", a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio.

Uma experiência total

Essa maneira de ver⁴ deveria ajudar-nos a captar melhor a extensão e a gravidade do problema que enfrentamos. Se seguirmos estritamente a análise, parece primeiramente que, livre da escrita, da linguagem ritual que tem seus usos, suas imagens, seus emblemas, suas formas experimentadas de que outras civilizações – a chinesa, por exemplo – parecem oferecer-nos modelos muito mais acabados, o escritor voltaria à língua imediata ou ainda à língua solitária que fala instintivamente nele. Mas o que significaria essa “volta”? A língua imediata não é imediata, e sobretudo, isso é essencial, logo que aquele que escreve quer agarrá-la, ela muda de natureza sob sua mão. Reconhece-se, aqui, o “salto” que é a literatura. Dispomos da linguagem comum e ela torna o real disponível, diz as coisas, dá-nos as coisas afastando-as, e ela mesma desaparece nesse uso, sempre nula e inaparente. Mas, transformada em linguagem de “ficção”, torna-se inoperante, inusitada. Sem dúvida acreditamos receber ainda o que ela designa como na vida corrente, já que, ali, basta escrever a palavra “pão” ou a palavra “anjo” para dispor imediatamente, em nossa fantasia, da beleza do anjo e do sabor do pão – sim, mas em que condições? Com a condição de que o mundo em que nos é dado usar as coisas seja primeiramente destruído, que as coisas se afastem infinitamente delas mesmas, tornem-se novamente o lon-

4. Trata-se (eis o ponto importante) de prosseguir, com respeito à literatura, o mesmo esforço de Marx com respeito à sociedade. A literatura é alienada; ela o é, em parte, porque a sociedade com a qual se relaciona repousa sobre a alienação do homem; é também alienada por exigências que ela trai, mas hoje as trai nos dois sentidos do termo: as confessa e as engana, acreditando denunciar-se.

gínquo indisponível da imagem; e que, também, eu não seja mais eu mesmo, e que não possa mais dizer “eu”. Transformação assustadora. O que tenho pela ficção, eu o tenho, mas sob condição de o ser, e sê-lo por meio daquilo que dele me aproxima é o que me despoja de mim e de todo ser, assim como isso faz da linguagem, não mais aquilo que fala, mas o que é, a linguagem transformada em profundidade ociosa do ser, o meio em que o nome se torna ser, mas não significa nem desvenda.

Transformação assustadora, e além disso imperceptível, antes insensível, camuflando-se constantemente. O “salto” é imediato, mas o imediato escapa a toda verificação. Sabemos que só escrevemos quando o salto foi dado, mas para dá-lo é preciso primeiro escrever, escrever sem fim, escrever a partir do infinito. Querer recuperar a inocência ou a naturalidade da linguagem falada (como Raymond Queneau nos convida a fazer, não sem ironia) é pretender que essa metamorfose possa ser calculada como um índice de refração, como se se tratasse de um fenômeno imobilizado no mundo das coisas, quando ela é o próprio vazio desse mundo, um apelo que só ouvimos se nós mesmos tivermos mudado, uma decisão que entrega ao indeciso aquele que a toma. E aquilo que Roland Barthes chama de estilo, linguagem visceral, instintiva, linguagem colada à nossa intimidade secreta, aquilo que deveria portanto ser o mais próximo de nós é também o menos acessível, se é verdade que, para o captar, deveríamos não apenas afastar a linguagem literária mas também encontrar e depois fazer calar a profundidade vazia da fala incessante, o que Éluard pretendia talvez quando disse: poesia ininterrupta.

Proust fala primeiramente a linguagem de La Bruyère, de Flaubert: essa é a alienação da escrita, da qual ele se li-

vra pouco a pouco, escrevendo sem parar, sobretudo cartas. É escrevendo, ao que parece, "tantas cartas" a "tantas pessoas", que ele desliza para o movimento de escrever que será o seu. Forma que admiramos hoje como maravilhosamente proustiana e que estudiosos ingênuos atribuem à sua estrutura orgânica. Mas quem fala aqui? Será Proust, o Proust que pertence ao mundo, que tem ambições sociais das mais vãs, uma vocação acadêmica, que admira Anatole France, que é cronista mundano no *Figaro*? Será o Proust que tem vícios, que leva uma vida anormal, que tem prazer em torturar ratos numa gaiola? Será o Proust já morto, imóvel e escondido, que seus amigos não reconhecem mais, estranho a ele mesmo, nada mais do que uma mão que escreve, que "escreve todos os dias e a todas as horas, constantemente" e como se estivesse fora do tempo, aquela mão que não pertence mais a ninguém? Dizemos Proust, mas sentimos que é o totalmente outro que escreve, não somente uma outra pessoa, mas a própria exigência de escrever, uma exigência que utiliza o nome de Proust mas não exprime Proust, que só o exprime desapropriando-o, tornando-o Outro.

A experiência que é a literatura é uma experiência total, uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão de linguagem (a menos que, sob esse único ponto de vista, tudo se abale). Ela é exatamente a paixão de sua própria questão, e força aquele que atrai a entrar inteiramente nessa questão. Assim, não lhe basta tornar suspeitos o cerimonial literário, as formas consagradas, as imagens rituais, a bela linguagem e as convenções da rima, do número e da narrativa. Quando encontramos um romance escrito segundo todos os usos do passado simples e da terceira pessoa, não encontramos, é óbvio, a "literatura",

mas também não encontramos aquilo que a faria malograr, nada, na verdade, que impeça ou garanta sua aproximação. Centenas de romances, como existem hoje, escritos com maestria, com negligência, num belo estilo, apaixonantes, tediosos, são uns e outros igualmente estranhos à literatura, e isso não se deve nem à maestria, nem à negligência, nem à linguagem relaxada, nem à linguagem firme.

Orientando-nos para uma reflexão importante, que chama de grau zero da escrita, Roland Barthes também designou, talvez, o momento em que a literatura poderia ser agarrada. Mas, nesse ponto, ela não seria somente uma escrita branca, ausente e neutra; seria a própria experiência da "neutralidade" que jamais ouvimos, pois, quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe o silêncio prepara as condições de escuta; e, no entanto, o que há para ser ouvido é aquela fala neutra, aquilo que sempre já foi dito, que não pode cessar de dizer-se e não pode ser ouvido, tormento de que as páginas de Samuel Beckett nos dão o pressentimento.

CAPÍTULO III
"ONDE AGORA? QUEM AGORA?"

Quem fala nos livros de Samuel Beckett? Quem é esse "Eu" incansável, que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Aonde ele quer chegar? O que espera esse autor que, afinal, deve estar em algum lugar? O que esperamos nós que o lemos? Ou então ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente.

Experiência sem saída, embora, de livro em livro, prosiga de uma maneira mais pura, rejeitando os fracassos que lhe permitiriam prosseguir.

É esse movimento que impressiona, em primeiro lugar. Aqui, alguém não escreve pelo honroso prazer de fazer um belo livro, e também não escreve sob aquele belo constrangimento que acreditamos poder chamar de inspiração: para dizer as coisas importantes que teria a nos dizer,

ou porque essa seria sua tarefa, ou porque ele esperaria, ao escrever, avançar no desconhecido. E então, será para acabar com isso? Porque ele tenta se esquivar do movimento que o arrasta, dando a si mesmo a impressão de ainda o dominar, e porque, já que ele fala, poderia cessar de falar? Mas é ele quem fala? Qual é esse vazio que se torna fala, na intimidade daquele que aí desaparece? Onde ele caiu? "Onde agora? Quando agora? Quem agora?"

Na região do erro

Ele luta, isso é visível. Luta às vezes secretamente, como a partir de um segredo que nos oculta, que oculta também a si mesmo. Luta não sem esperteza, e depois com a esperteza mais profunda que consiste em mostrar seu jogo. O primeiro estratagema é o de interpor, entre ele e sua fala, máscaras e rostos. *Molloy* ainda é um livro em que aquilo que se exprime tenta tomar a forma tranqüilizante de uma história, e certamente não é uma história feliz, não apenas pelo que diz, que é infinitamente miserável, mas porque ela não consegue dizê-lo. Esse errante ao qual faltam os meios de errar (mas ele ainda tem pernas, tem até uma bicicleta), que gira eternamente em volta de um objetivo obscuro, dissimulado, confessado, novamente dissimulado, um objetivo que tem algo a ver com sua mãe morta, mas sempre agonizante, algo que, precisamente porque ele o alcança logo que o livro começa ("Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que vivo aqui, agora"), o condena a errar à sua volta incessantemente, na estranheza daquilo que se dissimula e não quer revelar-se — sentimos bem que esse vagabundo está sujeito a um erro mais profundo, e que esse movimento descompassado se

realiza numa região que é a da obsessão impessoal. Mas, por mais irregular que seja a visão que temos dele, Molloy continua sendo uma personagem identificável, um nome seguro que nos protege de uma ameaça mais turva. Há, entretanto, na narrativa, um movimento de desagregação inquietante: é esse movimento que, não podendo contentar-se com a instabilidade do vagabundo, exige ainda dele que, no fim, se desdobre, se torne um outro, se torne o policial Moran, o qual o persegue sem o atingir, e nessa perseguição entra, por sua vez, na via do erro sem fim. Sem o saber, Molloy se torna Moran, isto é, um outro, isto é, afinal ainda outra personagem, metamorfose que não perturba o elemento de segurança da história, introduzindo nela um sentido alegórico, talvez decepcionante, pois não o sentimos digno da profundidade que ali se dissimula.

Malone morre vai aparentemente mais longe. Aqui, o vagabundo se tornou um moribundo, e o espaço em que ele deve errar não oferece mais o recurso da cidade com cem ruas, com o horizonte livre da floresta e do mar, que *Molloy* ainda nos oferecia. Não há mais do que o quarto, o leito, há o bastão com o qual aquele que morre puxa ou empurra as coisas, aumentando assim o círculo de sua imobilidade, e sobretudo o lápis que o aumenta ainda mais, fazendo de seu espaço o espaço infinito das palavras e das histórias. Malone, como Molloy, é um nome e um rosto, e é também uma série de narrativas, mas essas narrativas não repousam mais sobre elas mesmas; longe de serem contadas para que o leitor acredite nelas, são imediatamente denunciadas em seu artifício de histórias inventadas: "*Desta vez, sei aonde vou... Agora é um jogo, vou jogar... Acho que poderei me contar quatro histórias, cada uma com um tema diferente.*" Por que essas histórias vãs? Para

preencher o vazio no qual Malone sente estar caindo; por angústia diante do tempo vazio que vai tornar-se o tempo infinito da morte; para não deixar falar esse tempo vazio, e o único modo de o fazer calar é obrigá-lo a dizer, custe o que custar, alguma coisa, alguma história. Assim, o livro não é mais do que um meio de trapacear abertamente; daí o compromisso rascante que o desequilibra, o entrelaço de artifícios em que a experiência se perde, pois as histórias continuam sendo histórias; o brilho, a habilidade sarcástica dessas histórias, tudo o que lhes dá forma e interesse as desliga também de Malone, o moribundo, as desliga do tempo de sua morte para ligá-las ao tempo habitual da narrativa em que não acreditamos, e que aqui não nos importa, pois esperamos alguma coisa bem mais importante.

O inominável

Em *O inominável*, é verdade que as histórias tentam manter-se. O moribundo tinha um leito, um quarto; Mahood é um dejetivo preso dentro da jarra que serve para decorar a entrada de um restaurante. Há também Worm, aquele que não nasceu e só tem por existência a opressão de sua incapacidade de ser; ao mesmo tempo, passam antigas figuras, fantasmas sem substância, imagens vazias girando mecanicamente em volta de um centro vazio ocupado por um "Eu" sem nome. Mas agora tudo mudou e a experiência entra em sua verdadeira profundidade. Não se trata mais de personagens sob a proteção tranqüilizante de seu nome pessoal, não se trata mais de uma narrativa, nem mesmo de uma narrativa conduzida no presente, sob a forma de monólogo interior. O que

era narrativa tornou-se luta, o que tomava algum aspecto, mesmo que fosse o de seres em farrapos e em pedaços, é agora sem rosto. Quem fala aqui? Quem é esse Eu condenado a falar sem repouso, aquele que diz: "*Sou obrigado a falar. Nunca me calarei. Nunca?*" Por uma convenção tranquilizadora, respondemos: é Samuel Beckett. Assim, parecemos acolher o que há de pesado numa situação que, não sendo fictícia, evoca o tormento verdadeiro de uma existência real. A palavra "experiência" faria alusão a algo que é verdadeiramente experimentado. Mas, dessa maneira, também buscamos reencontrar a segurança de um nome, e situar o "conteúdo" do livro naquele nível pessoal em que o que acontece ocorre sob a garantia de uma consciência, num mundo que nos poupa da infelicidade maior, a de ter perdido o poder de dizer Eu. Mas *O inominável* é precisamente uma experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, exclui toda intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável.

Então, quem fala aqui? Será o "autor"? Mas quem poderá designar esse nome se, de qualquer maneira, aquele que escreve já não é Beckett, mas a exigência que o arrastou para fora de si, o desapossou e o desalojou, entregou-o ao fora, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que é recoberta, bem ou mal, por um Eu poroso e agonizante.

É essa metamorfose que se anuncia aqui. É na intimidade dessa metamorfose que erra, numa vagabundagem imóvel em que luta, com uma perseverança que não significa algum poder mas a maldição do que não pode in-

terromper-se, uma sobrevivência falante, o resto obscuro que não quer ceder.

Deveríamos, talvez, admirar um livro privado deliberadamente de todos os recursos, que aceita começar no ponto em que não há mais continuação possível, que ali se mantém obstinadamente, sem trapaça, sem subterfúgio, e faz ouvir, ao longo de trezentas páginas, o mesmo movimento desencontrado, a estagnação do que jamais avança. Mas isso ainda é o ponto de vista do leitor alheio, que considera tranquilamente o que lhe parece ser um feito notável. Não há nada de admirável numa provação à qual não podemos nos furtar, nada que atraia a admiração no fato de estar preso e de dar voltas num espaço do qual não se pode sair nem mesmo pela morte, pois, para ali cair, foi preciso exatamente já ter caído fora da vida. Os sentimentos estéticos não cabem mais aqui. Talvez não estejamos em presença de um livro, mas talvez se trate de bem mais do que um livro: da aproximação pura do movimento de que vêm todos os livros, do ponto originário em que, sem dúvida, a obra se perde, que arruína permanentemente a obra, que restaura nela a ociosidade sem fim, mas com a qual é preciso também manter uma relação cada vez mais essencial, sob pena de não ser nada. O Inominável está condenado a esgotar o infinito: "*Não tenho nada a fazer, isto é, nada em particular. Tenho de falar, isso é vago. Tenho de falar não tendo nada a dizer, somente as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho de falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá jamais pensar-me disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que resta para ser dito, tenho de beber o mar, há pois um mar.*"

Genet

Como isso aconteceu? Sartre mostrou como a literatura, exprimindo o "mal" profundo cuja opressão Genet teve de suportar, deu a ele, pouco a pouco, maestria e poder, fazendo-o elevar-se da passividade à ação, do informe à figura, e mesmo de uma poesia indecisa a uma prosa suntuosa e decidida. "*Nossa Senhora das Flores*, sem que o autor o perceba, é o diário de uma desintoxicação, de uma conversão: Genet se desintoxica dele mesmo e se volta para outrem; esse livro realiza a própria desintoxicação: nascido de um pesadelo, produto orgânico, condensação de sonhos, epopéia da masturbação, ele opera linha a linha, da morte à vida, do sonho ao despertar, da loucura à sanidade, uma passagem marcada por quedas..." "Infectando-nos com seu mal, ele se livra dele, e cada livro seu é uma crise de possessão catártica, um psicodrama: aparentemente, cada um deles apenas reproduz o precedente, mas, em cada um, esse possuído domina um pouco mais o demônio que o possui..."

Essa é uma forma de experiência que podemos chamar de clássica, aquela de que a interpretação tradicional das palavras de Goethe, "*Poesia é libertação*", garantiu a fórmula. *Os cantos de Maldoror* são também uma ilustração disso, já que ali vemos, pela força das metamorfoses, a paixão das imagens, a volta dos temas cada vez mais obsessivos, surgir pouco a pouco, do fundo da noite e por meio da própria noite, a realidade de seu rosto: assim nasce Lautréamont. Mas seria imprudente acreditar que a literatura, quando parece conduzir-nos à luz, conduza ao gozo pacífico da claridade racional. A paixão da luz comum que, em Lautréamont, já se eleva até a exaltação ameaçadora da banalidade, a paixão da linguagem comum que

se destrói ao tornar-se afirmação sarcástica do lugar-comum e do pastiche levam-no também a perder-se no ilimitado da luz em que ele desaparece. Da mesma forma, para Genet, Sartre viu perfeitamente que, se a literatura parece abrir ao homem uma saída e facilitar-lhe o êxito da maestria, quando tudo deu certo, ela descobre bruscamente a falta de saída que lhe é própria, ou descobre ainda o malogro absoluto desse êxito e dissolve-se ela mesma na insignificância de uma carreira acadêmica. "No tempo de *Nossa Senhora das Flores*, o poema era a saída. Mas hoje, desperto, racionalizado, sem angústia pelo amanhã, sem horror, por que ele escreveria? Para se tornar um homem de letras? É justamente o que ele não quer... Imagina-se que um autor cuja obra resulta de uma necessidade tão profunda, cujo estilo é uma arma forjada com uma intenção tão precisa, do qual cada imagem, cada raciocínio resume tão claramente a vida toda, não pode de repente começar a falar de outra coisa... Quem perde ganha: ganhando o título de escritor, ele perde ao mesmo tempo a necessidade, o desejo, a ocasião e os meios de escrever."

Resta porém um modo clássico de descrever a experiência literária, segundo o qual o escritor se livra felizmente da parte sombria dele mesmo, numa obra em que esta se torna, por milagre, a ventura e a claridade própria da obra, e encontra um refúgio, ou melhor, o desabrochamento de seu eu solitário numa comunicação livre com outrem. Foi o que afirmou Freud, insistindo sobre as virtudes da sublimação, com aquela confiança tão comumente nos poderes da consciência e da expressão que ele tinha conservado. Mas as coisas não são sempre tão simples, e é preciso dizer que há um outro nível da experiência no qual vemos Michelangelo tornar-se cada vez mais atormentado, e Goya cada vez mais possuído, assim como

o claro e alegre Nerval acabar enforcado num poste, e Hölderlin morrer para si mesmo, perdendo a posse racional de si mesmo por ter entrado no movimento demasiadamente forte do devir poético.

A aproximação de uma fala neutra

Como isso acontece? Só podemos sugerir, aqui, dois campos de reflexão: o primeiro, é que a obra não é de modo algum, para o homem que se põe a escrever, um recinto fechado no qual permanece, em seu eu tranqüilo e protegido, ao abrigo das dificuldades da vida. Talvez ele acredite mesmo estar protegido contra o mundo, mas é para expor-se a uma ameaça muito maior, e mais perigosa, porque ela o encontra desprevenido: aquela mesma que lhe vem do fora, do fato de que ele se mantém no fora. E contra essa ameaça ele não deve defender-se, deve, pelo contrário, entregar-se a ela. A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra.

Mas por que a obra exige essa transformação? Podemos responder: porque ela não poderia encontrar seu ponto de partida no que é familiar, e porque busca o que nunca antes foi pensado, nem ouvido, nem visto; mas essa resposta parece deixar de lado o essencial. Podemos ainda responder: porque ela priva o escritor, homem vivo e vivendo numa comunidade em que tem poder sobre o útil, apóia-se na consistência das coisas feitas ou a fazer, e participa, quer queira, quer não, na variedade de um pro-

jeto comum; porque priva esse vivente de mundo, dando-lhe por morada o espaço do imaginário; e é, em parte, o mal-estar de um homem caído fora do mundo e, nessa distância, doravante incapaz de morrer e de nascer, atravessado por fantasmas, suas criaturas, nas quais ele não acredita e que não lhe dizem nada, o mal-estar evocado pelo *Inominável*. Entretanto, essa ainda não é a verdadeira resposta. Encontramo-la antes no movimento que, à medida que a obra tenta realizar-se, a traz de volta ao ponto em que enfrenta a impossibilidade. Ali, a fala não fala mais, ela é; nela nada começa, nada se diz, mas ela continua sendo e sempre recomeça.

É essa aproximação da origem que torna cada vez mais ameaçadora a experiência da obra, ameaçadora para aquele que a porta, ameaçadora para a obra. Mas é também somente essa aproximação que faz da arte uma busca essencial, e é por tê-la tornado sensível da maneira mais abrupta que *O Inominável* tem mais importância para a literatura do que a maior parte das obras "bem-sucedidas" que ela nos oferece. Tentemos ouvir "essa voz que fala, sabendo que é mentirosa, indiferente ao que diz, demasiadamente velha, talvez, e demasiadamente humilhada para poder dizer algum dia, enfim, as palavras que a farão cessar". E tentemos descer a essa região neutra em que se afunda, doravante entregue às palavras, aquele que, para escrever, caiu na ausência de tempo, ali onde é preciso morrer de uma morte sem fim: "... as palavras estão em toda parte, fora de mim, vejam só, há pouco eu não tinha espessura, eu as ouço, não é preciso ouvi-las, não é preciso ter uma cabeça, é impossível detê-las, existo em palavras, sou feito de palavras, das palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o solo, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, emparedado, tudo cede,

se abre, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, em qualquer lugar que eu vá me reencontro, me abandono, vou para mim mesmo, venho de mim, sempre só eu, uma parcela de mim, retomada, perdida, escapada, palavras, sou todas essas palavras, todas essas estrangeiras, essa poeira de verbo, sem fundo onde apoiar-se, sem céu onde dissipar-se, encontrando-se para dizer, esquivando-se para dizer, que eu sou todas elas, as que se unem, as que se separam, as que se ignoram, e não outra coisa, se, qualquer outra coisa, que sou outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se move, nada fala, e escuto, e ouço, e busco, como um animal nascido em jaula de animais nascidos em jaula de animais nascidos em jaula..."

CAPÍTULO IV MORTE DO ÚLTIMO ESCRITOR

Podemos sonhar com o último escritor, com o qual desapareceria, sem que ninguém o percebesse, o pequeno mistério da escrita. Para dar um ar fantástico à situação podemos imaginar que esse Rimbaud, ainda mais mítico do que o verdadeiro, ouve calar-se nele a fala que com ele morre. Podemos enfim supor que seria percebido, de certa maneira, no mundo e no círculo das civilizações, esse fim definitivo. 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. Que silêncio, então, se mais ninguém falasse daquela maneira eminente que é a fala das obras, acompanhada do rumor de sua reputação!

Sonhemos com isso. Épocas assim existiram, existirão, essas ficções são realidade em certo momento da vida de cada um de nós. 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. Nada de gra-

ve, nada de ruidoso: apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto das cidades que suportamos ouvir. Seu único caráter: ele é incessante. Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos verdadeiramente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente quanto mais tentarmos evitá-lo: a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será.

A fala secreta sem segredo

Não é um ruído, embora, à sua aproximação, tudo se torne ruído à nossa volta (e é preciso lembrar que ignoramos, hoje, o que seria um ruído). É antes uma fala: isso fala, isso não pára de falar, é como um vazio falante, um leve murmúrio, insistente, indiferente, que sem dúvida é o mesmo para todos, que é sem segredo e, no entanto, isola cada um, separa-o dos outros, do mundo e dele mesmo, arrastando-o por labirintos zombeteiros, atraindo-o para um lugar cada vez mais longínquo, por uma fascinante repulsa, abaixo do mundo comum das palavras cotidianas.

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. Embora seja espantosamente fria, sem intimidade e sem felicidade, parece falar a cada um, parece dizer-lhe o que lhe seria mais próximo, se pelo menos pudesse ser fixada por um instante. 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, presente num lugar único onde, ouvindo-a, poderíamos ouvir tudo, mas é em lugar nenhum, em toda parte; e silenciosa, pois

é o silêncio que fala, que se tornou essa falsa fala que não se ouve, essa fala secreta sem segredo.

Como fazê-la calar? Como ouvi-la, como não a ouvir? Ela transforma o dia em noite, faz das noites sem sono um sonho vazio e penetrante. Está abaixo de tudo o que se diz, por detrás de cada pensamento familiar, submergindo, engolindo imperceptivelmente todas as palavras honestas do homem, como um terceiro em cada diálogo, como um eco em cada monólogo. É sua monotonia poderia fazer crer que ela reina pela paciência, que esmaga por sua ligeireza, que dissipa e dissolve todas as coisas como o nevoeiro, impedindo os homens de se amarem pelo fascínio sem objeto com que substitui toda paixão. O que é, então? Uma fala humana? Divina? Uma fala que não foi pronunciada e que deseja sê-lo? Será uma fala morta, espécie de fantasma, inocente e atormentador como o são os espectros? Será a própria ausência de toda fala? Ninguém ousa discuti-lo, nem mesmo aludir a isso. E cada um, em sua solidão dissimulada, busca um modo próprio de torná-la vã, e é isso mesmo que ela deseja, ser vã e cada vez mais vã: é a forma de sua dominação.

Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós. Se, nesse Tibete imaginário onde já não se descobririam em ninguém os sinais sagrados, toda literatura cessasse de falar, o que faria falta é o silêncio, e é essa falta de silêncio que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária.

Diante de toda grande obra de arte plástica, a evidência de um silêncio particular nos atinge, como uma surpresa que nem sempre é um repouso: um silêncio sensível, às vezes autoritário, às vezes soberanamente indiferen-

te, às vezes agitado, animado e alegre. E o livro verdadeiro tem sempre algo de estátua. Ele se eleva e se organiza como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio.

Poderíamos objetar que, no mundo onde faltará de repente o silêncio da arte, e onde se afirmará a nudez obscura de uma fala nula e estrangeira, capaz de destruir todas as outras, haverá ainda, se não houver mais artistas nem escritores novos, o tesouro das obras antigas, o asilo dos Museus e das Bibliotecas, onde cada um poderá vir clandestinamente em busca de um pouco de calma e de ar silencioso. Mas é preciso supor que, no dia em que a fala errante se impuser, assistiremos a um desregramento muito particular de todos os livros: a uma reconquista, por ela, das obras que a haviam momentaneamente dominado, e que são sempre mais ou menos suas cúmplices, pois ela detém o segredo destas. Existe, em toda Biblioteca bem-feita, um Inferno onde ficam os livros que não devem ser lidos. Mas 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, doce hálito da eterna repetição.

De modo que os mestres daquele tempo, como não é muito ousado imaginar, não pensarão em abrigar-se em Alexandria, mas em condenar sua Biblioteca ao fogo. Com certeza, um grande nojo dos livros se apossará de todos: uma cólera contra eles, um desamparo veemente, e a violência miserável que observamos em todos os períodos de fraqueza que atraem a ditadura.

O ditador

O ditador, palavra que faz refletir. Ele é o homem do *dictare*, da repetição imperiosa que, cada vez que se anun-

cia o período da palavra estrangeira, pretende lutar contra ela pelo rigor de um comando sem réplica e sem conteúdo. Opõe, àquilo que é murmúrio sem limite, a nitidez da palavra de ordem; substitui a insinuação do que não se ouve pelo grito peremptório; troca a queixa errante do espectro de *Hamlet*, que, como uma velha toupeira sob a terra, vagueia de um lugar a outro, sem poder e sem destino, pela fala fixada da razão real, que comanda e jamais duvida. Mas esse perfeito adversário, o homem providencial suscitado para cobrir, com seus gritos e suas decisões de ferro, o nevoeiro da ambigüidade da fala espectral, não será ele, na realidade, suscitado por ela? Não é ele sua paródia, sua máscara ainda mais vazia, sua réplica mentirosa quando, chamado pelos homens cansados e infelizes, para fugir ao terrível rumor da ausência – terrível, mas não enganador –, volta-se para a presença do ídolo categórico que só pede docilidade e promete o grande repouso da surdez interior?

Assim, os ditadores vêm naturalmente tomar o lugar dos escritores, dos artistas e dos pensadores. Mas, enquanto a fala vazia do comando é o prolongamento assustado e mentiroso do que se prefere ouvir, berrando nas praças públicas, a acolhê-lo e pacificá-lo em si mesmo, por um grande esforço de atenção, o escritor tem uma tarefa muito diferente e também uma responsabilidade muito diversa: a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado.

Não existe escritor sem essa aproximação, sem a passagem por essa prova. Cada fala não-falante se parece muito com a inspiração, mas não se confunde com ela; conduz somente àquele lugar, único para cada um, o in-

ferno ao qual desceu Orfeu, lugar da dispersão e da discórdia, onde de repente é preciso enfrentá-la e achar, em si mesmo, nela e na experiência de toda arte, o que transforma a impotência em poder, o erro em caminho e a fala não-falante num silêncio a partir do qual ela pode verdadeiramente falar, e deixar falar nela a origem, sem destruir os homens.

A literatura moderna

Não são coisas simples. A tentação que a literatura atual sente, de se aproximar cada vez mais do murmúrio solitário, está ligada a muitas causas, características de nosso tempo, da história, do próprio movimento da arte, e tem por efeito fazer-nos quase ouvir, em todas as grandes obras modernas, o que estaríamos expostos a ouvir se, de repente, não houvesse mais arte nem literatura. É por isso que essas obras são únicas, e por isso também que elas nos parecem perigosas, pois nasceram imediatamente do perigo e mal o controlam.

Há certamente muitos meios (tantos quanto obras e estilos de obra) de dominar a palavra do deserto. A retórica é um desses meios de defesa, concebido de modo eficaz, e mesmo diabolicamente montado, para conjurar o perigo, mas também para torná-lo necessário e imperioso nos pontos justos em que as relações com ele podem tornar-se leves e proveitosas. Mas a retórica é uma proteção tão perfeita que esquece a razão pela qual foi organizada: não apenas para afastar, mas para atrair, desviando-a, a imensidão falante; para ser um posto avançado no meio da agitação das areias, e não um pequeno dique de fantasia que os passeantes vêm visitar aos domingos.

Podemos notar que alguns "grandes" escritores têm algo de peremptório na voz, no limite do tremor e da crispção, que evoca, no âmbito da arte, a dominação do *dic-tare*. Diríamos que se apóiam sobre eles mesmos, ou sobre alguma crença, sobre sua consciência firme, mas logo fechada e limitada, a fim de tomar o lugar do inimigo que está neles e que só conseguem ensurdecer com a soberba de sua linguagem, a altura de sua voz e a firme decisão de sua fé, ou de sua falta de fé.

Outros têm o tom neutro, o apagamento e a transparência levemente turva pela qual parecem oferecer, à palavra solitária, uma imagem dominada daquilo que ela é, e como um espelho gelado, para que ela seja tentada a nele refletir-se – mas, freqüentemente, o espelho permanece vazio.

Admirável Michaux, o escritor que, no mais íntimo de si, uniu-se à voz estrangeira, e de repente desconfia que caiu na armadilha, e que aquilo que ali se exprime, com sobressaltos de humor, não é mais sua voz, mas uma voz que imita a sua. Para surpreendê-la e recuperá-la, ele possui os recursos de um humor redobrado, uma inocência calculada, desvios de esperteza, recuos, abandonos e, no momento em que vai perecer, a ponta súbita, acerada, de uma imagem que fura o véu do rumor. Combate extremo, vitória maravilhosa, mas despercebida.

Há também a tagarelice, e o que se chamou de monólogo interior, que não reproduz de nenhuma maneira, como se sabe, aquilo que o homem diz a si mesmo, pois o homem não fala consigo, e a intimidade do homem não é silenciosa mas, na maior parte do tempo, é muda, reduzida a alguns sinais espaçados. O monólogo interior é uma imitação muito grosseira, que só imita os traços aparentes do fluxo ininterrupto e incessante da fala não-fa-

lante. Não o esqueçamos, a força dessa fala reside em sua fraqueza, ela não se ouve, é por isso que não cessamos de ouvi-la, ela está o mais perto possível do silêncio, e é por isso que o destrói completamente. Enfim, o monólogo interior tem um centro, aquele "Eu" que traz tudo para si mesmo, enquanto a outra fala não tem centro, é essencialmente errante e sempre de fora.

É preciso impor-lhe silêncio. É preciso reconduzi-la ao silêncio que está nela. É preciso que ela se esqueça de si mesma, por um instante, para poder nascer, por uma tripla metamorfose, a uma fala verdadeira: a do Livro, diria Mallarmé.

CAPÍTULO V O LIVRO POR VIR

I. *Ecce liber*

O Livro: o que significava essa palavra para Mallarmé? A partir de 1866, ele sempre pensou e disse a mesma coisa. Entretanto, o mesmo não é sempre o mesmo. Uma das tarefas seria a de mostrar por que e como essa repetição constitui o movimento que lhe abre, lentamente, um caminho. Tudo o que ele tem a dizer parece fixado desde o começo e, ao mesmo tempo, os traços comuns só o são grosseiramente.

Livro numeroso

Traços comuns: o livro, que desde o começo já é o Livro, o essencial da literatura, é também um livro, "simplesmente". Esse livro único é feito de vários volumes: cinco volumes, diz ele em 1866, muitos tomos, afirma ainda em 1885⁵. Por que essa pluralidade? Ela surpreende, vinda de

5. Em 1867, ele "delimita" o desenvolvimento da Obra a três poemas em verso e quatro poemas em prosa. Em 1871, mas aqui o pensamento

um escritor raro e que, sobretudo em 1885, não podia duvidar de tudo o que nele se recusava à extensão do discurso. Em sua jovem maturidade, ele parece precisar de um livro com várias faces, com um lado voltado para o que chama de Nada, outro para a Beleza, como a Música e as Letras, dirá ele mais tarde, *"são a face alternativa aqui alargada em direção ao obscuro; cintilante, ali, com certeza de um fenômeno, o único"*. Vemos que, desde então, essa pluralidade única vem da necessidade de dispor em patamares, segundo diferentes níveis, o espaço criador, e se ele fala tão corajosamente, naquela época, do plano da Obra como de uma tarefa já acabada, é porque medita sobre sua estrutura, a qual já existe em seu espírito previamente ao conteúdo⁶.

Outro traço invariável: desse livro, ele vê primeiro a disposição necessária, livro *"arquitetural e premeditado, e não uma compilação de inspirações do acaso, mesmo que maravilhosas"*. Essas afirmações são tardias (1885), mas, desde 1868, ele diz que seu livro é *"tão bem preparado e hierarquizado"* (em outro lugar, diz: *"perfeitamente delimitado"*) que o autor não pode subtrair nada dele, nem mesmo colher nele determinada *"impressão"*, determinado pensamento ou disposição mental. Daí esta notável conclusão: se ele qui-

é um pouco diferente, anuncia um volume de contos, um volume de poesias, um volume de crítica. No manuscrito póstumo, publicado por Jacques Scherer, prevê quatro volumes, capazes de diversificarem-se em vinte tomos.

6. Mais tarde, ele exprimirá assim a ligação que, de um volume a vários outros, repete e amplifica as relações múltiplas presentes em cada um deles, e prontas para ali se desenvolverem, para se destacarem: *"Alguns simetria, paralelamente, que, da situação dos versos na peça se liga à autenticidade da peça no volume, voa, abre o volume, inscrevendo em vários, no espaço espiritual, a rubrica ampliada do gênio anônimo e perfeito como uma existência de arte"* (*Ceuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, p. 367).

ser, doravante, escrever algo fora da Obra, só poderá escrever um *"soneto nulo"*. Isso anuncia estranhamente o futuro, pois essa exigência de reservar o Livro – que nunca será mais do que sua própria reserva – parece havê-lo destinado a não escrever mais do que poemas nulos, isto é, a dar força e existência poética somente àquilo que *existe* fora de tudo (e fora do livro que é esse tudo), mas, assim fazendo, a descobrir o próprio centro do Livro.

... sem acaso

O que significam as palavras *"premeditado, arquitetural, delimitado, hierarquizado"*? Todas indicam uma intenção calculadora, a disposição de um poder de extrema reflexão, capaz de organizar necessariamente o conjunto da obra. Trata-se, primeiramente, de uma preocupação simples: escrever segundo regras de composição estrita; em seguida, de uma exigência mais complexa: escrever de uma maneira rigorosamente refletida, de acordo com a maestria do espírito e para assegurar-lhe seu pleno desenvolvimento. Mas há ainda outra intenção, representada pela palavra *"acaso"*, e a decisão de suprimir o imprevisto. Em princípio, é sempre a mesma vontade de uma forma regrada e reguladora. Em 1866, ele escreve a Coppée: *"O acaso não enceta um verso, isto é a grande coisa."* Mas acrescenta: *"Vários de nós atingimos isso, e creio que as linhas tão perfeitamente delimitadas, aquilo a que devemos visar acima de tudo é que, no poema, as palavras – que já são por elas mesmas suficientes, não necessitando receber nenhuma impressão de fora – reflitam-se umas nas outras até parecerem não ter mais sua cor própria, mas serem somente as transições de uma escala musical."* Temos aí muitas afirmações que os textos

posteriores aprofundarão. Decisão de excluir o acaso, mas em concordância com a decisão de excluir as coisas reais e de recusar, à realidade sensível, o direito à designação poética. A poesia não responde ao apelo das coisas. Ela não está destinada a preservá-las, nomeando-as. Pelo contrário, a linguagem poética é "a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório". O acaso será vencido pelo livro se a linguagem, indo até o extremo de seu poder, atacando a substância concreta das realidades particulares, não deixar mais aparente senão "o conjunto das relações existentes em tudo". A poesia se torna então o que seria a música, se reduzida à sua essência silenciosa: um andamento e um desdobramento de puras relações, isto é, a mobilidade pura.

A tensão contra o acaso significa: ora o trabalho de Mallarmé para acabar, pela técnica própria do verso e considerações de estrutura, a obra transformadora das palavras; ora uma experiência de caráter místico ou filosófico, aquela que a narrativa *Igitur* executou, com uma riqueza enigmática e parcialmente realizada.

Limitando-me aqui a alguns pontos de referência, quero somente lembrar que as relações de Mallarmé com o acaso são dadas num duplo encaminhamento: por um lado, é a busca de uma obra necessária que o orienta para uma poesia de ausência e de negação, em que nada de anedótico, nem de real, nem de fortuito deve ter lugar. Mas, por outro lado, dessas poderosas negativas, que agem também na linguagem e que ele só parece usar para chegar, rasurando o que é vivo, a uma fala rigorosa, sabemos que faz uma experiência direta, de uma importância essencial, experiência que poderíamos chamar de imediata, se precisamente o imediato não fosse "imediatamente" negado nessa experiência. Lembremos somente a decla-

ração de 1867, a Lefébure: "Criei minha obra somente por eliminação, e toda verdade adquirida nascia somente da perda de uma impressão que, tendo cintilado, tinha-se consumado e me permitia, graças às suas trevas dissolvidas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz."

... impersonalizado

O livro que é o Livro é um livro entre outros. É um livro numeroso, que parece se multiplicar por ele mesmo, por um movimento que lhe é próprio e no qual a diversidade do espaço em que se desenvolve, segundo diferentes profundidades, realiza-se necessariamente. O livro necessário é subtraído ao acaso. Escapando ao acaso por sua estrutura e sua delimitação, realiza a essência da linguagem, que desgasta as coisas transformando-as em sua ausência e abrindo essa ausência ao devir rítmico, que é o movimento puro das relações. O livro sem acaso é um livro sem autor: impessoal. Essa afirmação, uma das mais importantes de Mallarmé, continua colocando-nos em dois planos: um, que responde às pesquisas de técnica e de linguagem (é, por assim dizer, o lado Valéry de Mallarmé); outro, que responde a uma experiência, aquela que as cartas de 1867 vulgarizaram. Uma não existe sem a outra, mas suas relações não foram elucidadas.

Seria necessário um estudo minucioso para precisar todos os níveis em que Mallarmé dispõe sua afirmação. Às vezes, ele quer dizer somente que o livro deve permanecer anônimo: o autor se limitará a não assiná-lo ("admitido o volume não comportar nenhum signatário"). Não há relações diretas, e ainda menos de posse, entre o poema e o poeta. Este não pode atribuir-se aquilo que escreve.

E aquilo que escreve, mesmo que sob seu nome, permanece essencialmente sem nome.

Por que esse anonimato? Podemos ver uma resposta quando Mallarmé fala do livro como se este já existisse, inato em nós e escrito na natureza: "*Acredito que tudo isso está escrito na natureza, de modo que só se deixe de olhos fechados os interessados a nada ver. Essa obra existe, todo o mundo tentou fazê-la, sem o saber; não existe um gênio ou um palerma que não tenha encontrado um traço dela, sem o saber.*" Essas observações respondem a uma enquete e só dizem, talvez, o que é acessível a uma curiosidade exterior. Com Verlaine, ele não se exprime diferentemente. Escreve em outra ocasião: "*Uma ordenação do livro de versos brota inata ou em toda parte, elimina o acaso; entretanto isso é necessário para omitir o autor.*" Mas aqui o sentido já é outro: Mallarmé sentiu a tentação do ocultismo. O ocultismo ofereceu-se como uma solução aos problemas a ele propostos pela exigência literária. Essa solução consiste em separar a arte de alguns de seus poderes, em tentar realizá-los à parte, transformando-os em potências imediatamente utilizáveis para fins práticos. Solução que Mallarmé não aceita. Citam-se suas declarações de simpatia, mas negligenciam-se as reservas que sempre as acompanham: "*Não, vocês não se contentam como eles [os pobres cabalistas], por inatenção e mal-entendido, em destacar de uma Arte operações que lhe são integrais e fundamentais para realizá-la erradamente, é ainda uma veneração inábil. Vocês apagam nela até mesmo o sentido inicial, sagrado...*"⁷

7. Mallarmé opõe, aqui, os jornalistas e os pobres cabalistas, acusados de terem matado, por envenenamento, o abade Boullan. Ora, do ponto de vista da Arte, os primeiros são muito mais culpados do que os segundos, embora estes errem "destacando de uma Arte operações que lhe são integrais". (A magia não deve ser separada da arte.)

Para Mallarmé, não pode haver outra magia senão a literatura, a qual só se cumpre enfrentando a si mesma, de uma maneira que exclui a magia. Ele explica que, se há somente duas vias abertas à pesquisa mental, a estética e a economia política, "*é, desta última visada, principalmente, que o alquimista foi o glorioso, apressado e confuso precursor*". A palavra "apressado" é notável. A impaciência caracteriza a magia, ambiciosa de dominar imediatamente a natureza. Pelo contrário, é a paciência que preside à afirmação poética⁸. A alquimia pretende criar e fazer. A poesia *des-cria* e institui o reino do que não existe e não pode, designando ao homem como sua vocação suprema algo que não pode ser enunciado em termos de poder (é preciso notar que estamos, aqui, no oposto de Valéry).

Mallarmé, que aliás só teve contatos mundanos com as doutrinas ocultistas, foi sensível às analogias exteriores. Tomou-lhes de empréstimo algumas palavras, uma certa cor, recebeu delas certa nostalgia. O livro escrito na natureza evoca a Tradição transmitida desde a origem e confiada à guarda dos iniciados: livro oculto e venerável que brilha por fragmentos, aqui e ali. Os românticos alemães exprimiram o mesmo pensamento do livro único e absoluto. Escrever uma Bíblia, diz Novalis, eis a loucura que todo homem entendido deve acolher para ser completo. Ele nomeia a Bíblia como o ideal de todo livro, e Friedrich Schlegel evoca "o pensamento de um livro infinito, absolutamente livro, o livro absoluto", enquanto Novalis pretende ainda utilizar a forma poética do *Märchen* [Contos de fadas] no projeto de continuar a Bíblia. (Mas, aqui, afastamo-nos muito de Mallarmé. Veja-se sua crítica severa a Wagner: "*Se o espírito francês, imaginativo e abstrato, por-*

8. *Prose pour des Esseintes.*

tanto poético, lança um brilho, não será dessa maneira: ele tem repugnância pela Lenda, e nisso está de acordo com a Arte em sua integridade, que é inventiva.”)

Há sem dúvida um nível em que Mallarmé, exprimindo-se à maneira dos ocultistas, dos românticos alemães e da *Naturphilosophie*, está disposto a ver no livro o equivalente escrito, o próprio texto da natureza universal: “Quimera, ter pensado nisso o atesta... que mais ou menos todos os livros contenham a fusão de algumas repetições contadas: ou mesmo que ele seria apenas um – no mundo, sua lei –, bíblia como a simulam as nações...”⁹ É uma de suas tendências, não podemos negá-lo (da mesma forma, ele sonha com uma língua que seria “materialmente a verdade”).

Mas há outro nível em que a afirmação do livro sem autor toma um sentido muito diferente e, a meu ver, muito mais importante. “A obra implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, mobilizadas pelo choque de sua desigualdade...” “O desaparecimento elocutório do poeta” é uma expressão muito próxima daquela que se encontra na famosa frase: “Para que a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório, segundo o jogo da fala, entretanto, senão [para que dele emane, sem o embaraço de uma lembrança próxima ou concreta, a noção pura].” O poeta desaparece sob a pressão da obra, pelo mesmo movimento que faz desaparecer a realidade natural. Mais exatamente: não basta dizer que as coisas se dissipam e o poeta se apaga, é preciso

9. Mas, se cotejarmos este texto com aquele em que ele propõe reduzir todo o teatro a uma peça única e múltipla, “desdobrando-se paralelamente a um ciclo recomeçado de anos”, veremos que está aqui provavelmente longe das visadas românticas e ocultistas: o que escrevemos é necessariamente o mesmo, e o devir do que é o mesmo é, em seu recomeço, de uma riqueza infinita (*Œuvres complètes*, p. 313).

ainda dizer que ambos, sofrendo o suspense de uma destruição verdadeira, afirmam-se nesse desaparecimento e no devir desse desaparecimento – uma vibratória, outra elocutória. A natureza é transposta pela palavra no movimento rítmico que a faz desaparecer, incessante e infinitamente; e o poeta, pelo fato de falar poeticamente, desaparece nessa fala e se torna o próprio desaparecimento que se realiza nessa fala, única iniciadora e princípio: fonte. “Poesia, sagração.” A “omissão de si”, a “morte como um tal”, que está ligada à sagração poética, faz da poesia um verdadeiro sacrifício, mas não com vistas a turvas exaltações mágicas – por uma razão quase técnica: é que aquele que fala poeticamente se expõe a essa espécie de morte, que está necessariamente em ação na verdadeira fala.

“feito, sendo”

O livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor. Ele precisa do escritor, na medida em que este é ausência e lugar da ausência. O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê. Se o homem fortuito – o particular – não tem lugar no livro como autor, como o leitor poderia ser aí importante? “Impersonalizado, o volume, na mesma medida em que dele nos separamos como autor, não reclama a aproximação de qualquer leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar sozinho: feito, sendo.”

Essa última afirmação é uma das mais gloriosas de Mallarmé. Ela reúne, sob uma forma que traz a marca da decisão, a exigência essencial da obra. Sua solidão, sua completa realização, a partir dela mesma, de algo como

um lugar; a dupla afirmação nela justaposta, separada por um hiato lógico e temporal do que a *faz* ser e do *ser* em que ela se pertence, indiferente ao "fazer"; portanto a simultaneidade de sua presença instantânea e do devir de sua realização: logo que é feita, cessando de ter sido feita e não dizendo nada mais do que isto: que ela é.

Estamos, aqui, tão longe quanto possível do Livro da tradição romântica e da tradição esotérica. Este é um livro substancial, que existe pela verdade eterna da qual é a divulgação oculta, embora acessível: divulgação que coloca aquele que o consegue em posse do segredo e do ser divinos. Mallarmé rejeita a idéia de substância, como a idéia da verdade permanente e real. Quando nomeia o essencial – quer seja o ideal, o sonho –, isso sempre se refere a algo que só tem por fundamento a irrealidade reconhecida e afirmada da ficção. Daí que seu maior problema seja: existe alguma coisa como as Letras? De que maneira a literatura existe? Sabe-se, também, que Mallarmé retira toda realidade ao presente: "... *não existe presente, não – um presente não existe*"; "*Mal informado aquele que se declare seu próprio contemporâneo...*". É, pela mesma razão, ele não admite nenhuma passagem no devir histórico, em que tudo seria corte e ruptura: "*tudo se interrompe, efetivo, na história, poucas transfusões*". Sua obra é ora imobilizada numa virtualidade branca, imóvel, ora – e é o mais significativo – animada por uma extrema descontinuidade temporal, entregue a mudanças de tempo, a acelerações, lentidões, "*paradas fragmentárias*", sinal de uma essência totalmente nova da mobilidade, em que outro tempo se anunciaria, tão estranho à permanência eterna quanto à duração cotidiana: "*aqui adiantando, ali rememorando, no futuro, no passado, sob uma aparência falsa de presente*".

Sob essas duas formas, o tempo expresso pela obra, contido por ela, interior a ela, é um tempo sem presente.

E, igualmente, o Livro nunca deve ser olhado como estando verdadeiramente ali. Não podemos tê-lo em mão. Entretanto, se é verdade que não há presente, se o presente é necessariamente inatual e, de certa forma, falso e fictício, ele será o tempo por excelência da obra irreal, não mais aquele que ela exprime (este é sempre passado ou futuro, salto sobre o abismo do presente), mas aquele em que ela se afirma na evidência que lhe é própria, quando, pela coincidência de sua própria irrealidade com a irrealidade do presente, ela faz existir uma pela outra, numa luz de relâmpago que ilumina, a partir da obscuridade da qual é apenas a concentração ofuscante. Negando o presente, Mallarmé o reserva à obra, fazendo desse presente o da afirmação sem presença, em que aquilo que é brilha ao mesmo tempo que se desvanece ("*o instante que eles aí brilham e morrem numa flor rápida, sobre alguma transparência etérea*"). A evidência do livro e seu brilho manifesto são portanto tais que dele devemos dizer que é, que está presente, já que sem ele nada estaria jamais presente, mas que, no entanto, ele está sempre em falta com relação às condições da existência real: sendo, mas impossível.

Jacques Scherer diz que o manuscrito póstumo¹⁰ mostra bem que o livro, contrariamente às zombarias dos crí-

10. O manuscrito que Henri Mondor entregou a Jacques Scherer foi cuidadosamente organizado por este e publicado sob o título: *Le "Livre" de Mallarmé, Premières recherches sur des documents inédits*. Esse manuscrito nos esclarece acerca do projeto central? Talvez, mas com a condição de não nos fazer crer que estamos materialmente diante do manuscrito do Livro. De que se compõe esse "Livro"? Não de um texto contínuo, como *Igitur*, nem de longos fragmentos ainda separados, mas de ínfimas notas, palavras isoladas e números indecifráveis, jogados sobre folhas soltas. Todas essas folhas e essas notas se referem a um mesmo trabalho? Nós o ignoramos. A ordem em que estão hoje publicadas tem algo a ver com a ordem em que foram encontradas depois da morte de Mallarmé, e que

ticos, não era de modo algum uma fábula, e que Mallarmé refletiu seriamente sobre sua realização efetiva. Observação talvez ingênua. Quase todos os escritos teóricos de

mesmo então podia ser apenas uma classificação ao acaso ou a ordenação accidental de um antigo trabalho? Também não sabemos. Ignoramos, e isso é o mais grave, o que essas notas conservadas, não se sabe por qual decisão, representam com relação a todas as outras que – diz Henri Mondor – foram destruídas em sua maioria. Por conseguinte, ignoramos o lugar que lhes era destinado por Mallarmé no conjunto de sua pesquisa: talvez elas não significassem nada que já não lhe parecesse um pouco estranho, talvez elas fossem, não o que ele acolhia, mas o que teria deixado de acolher, ou ainda pensamentos superficiais redigidos longe dele e como uma diversão. Enfim, já que ele só reconhecia sentido e realidade naquilo que estava expresso na estrutura apropriada e na firmeza formal de sua linguagem, essas notas informes não tinham para ele nenhum valor, e ele proibia que nelas se distinguísse alguma coisa: era o próprio indistinto. Incerteza quanto à data ou às datas dessas notas, seu pertencimento, sua coerência exterior, sua orientação e mesmo sua realidade. Assim se apresenta, como a publicação mais arriscada, composta de palavras fortuitas, dispersas de maneira aleatória sobre folhas reunidas por acidente, o único livro essencial que parece escrito por ele mesmo para submetê-lo ao acaso. Fracasso que não tem nem mesmo o interesse de ser o de Mallarmé, já que é obra ingênua de editores póstumos, muito semelhantes aos viajantes que, de tempo em tempo, nos trazem pedaços da Arca de Noé ou lascas de pedra representando as Tábuas da Lei quebradas por Moisés. Tal é, pelo menos, o primeiro pensamento diante desses documentos apresentados como um esboço do Livro. Mas o segundo pensamento é diferente: a publicação dessas páginas quase vazias, com palavras mais desenhadas do que escritas, que nos fazem tocar o ponto em que a necessidade se encontra com a imagem da pura dispersão, talvez não tivesse desagradado a Mallarmé.

Lembrarei entretanto, não para indignar-me, mas para evocar a interessante ruptura moral à qual consentem os homens mais probos, cada vez que se coloca a questão de publicações póstumas, que esse manuscrito foi publicado contra a vontade formal do escritor. Se o caso de Kafka é ambíguo, o de Mallarmé é claro. Mallarmé morre inesperadamente. Entre a primeira crise – da qual ele se recupera, e que é ainda apenas uma ameaça incerta – e a segunda, que acaba com ele em poucos

Mallarmé fazem alusão a esse projeto da Obra, são seu pensamento constante e dão, a respeito dela, visões cada vez mais aprofundadas e de tal ordem que a Obra não realizada se afirma, para nós, de uma maneira entretanto es-

instantes, passam-se poucas horas. Mallarmé aproveita esse sursis para redigir uma *"recomendação quanto a meus papéis"*. Ele queria que tudo fosse destruído. *"Queimem, por conseguinte: não há ali nenhuma herança literária, meus pobres filhos."* Ainda mais: ele recusa qualquer ingerência estrangeira e qualquer exame curioso: o que deve ser destruído deve ser subtraído previamente a todos os olhares. *"Não submetam nem mesmo à apreciação de alguém: ou recusem toda ingerência curiosa ou amical. Digam que neles não se distingue nada, o que aliás é verdade."* Vontade firme; vontade imediatamente negligenciada e tornada vã. Os mortos são bem frágeis. Alguns dias mais tarde, Valéry já é autorizado a olhar os papéis e, há cinquenta anos, com uma regularidade constante e surpreendente, não cessam de se publicarem inéditos importantes e incontestáveis, como se Mallarmé nunca tivesse escrito tanto quanto depois de morto.

Conheço a regra formulada por Apollinaire: *"Deve-se publicar tudo."* Ela faz sentido. Atesta a tendência profunda daquilo que está escondido a vir à luz, do segredo à revelação sem segredo, de tudo o que é calado à afirmação pública. Não é uma regra nem um princípio. É a potência sob o reino da qual cai todo aquele que escreve, de maneira ainda mais dura se este a ela se opõe ou a contesta. A mesma potência confirma o caráter impessoal das obras. O escritor não tem nenhum direito sobre elas e não é nada em face delas, está sempre já morto e suprimido. Que sua vontade, portanto, não seja feita. Logicamente, se julgamos conveniente ignorar a intenção do autor depois de sua morte, deveríamos aceitar que também a ignorássemos enquanto ele está vivo. Ora, enquanto ele está vivo, o que acontece é aparentemente o contrário. O escritor quer publicar e o editor não o quer. Mas é apenas uma aparência. Pensemos em todas as forças secretas, amicais, opiniáticas, insólitas, que se exercem sobre nossa vontade, para nos forçar a escrever e a publicar o que não queremos. Visível-invisível, a potência está sempre ali, não ligando a mínima para nós e, para nossa surpresa, roubando nossos papéis de nossas próprias mãos. Os vivos são bem frágeis.

Que potência é essa? Não é nem o leitor, nem a sociedade, nem o Estado, nem a cultura. Dar-lhe um nome e realizá-la, em sua própria irrealidade, foi também o problema de Mallarmé. Ele a chamou de *"o Livro"*.

sencial. Os que são indiferentes a esse gênero de garantia e continuam a ver, em Mallarmé, alguém que, durante trinta anos, enganou a todos falando soberbamente de uma Obra nula, e agitando com um ar misterioso papeluchos insignificantes, não serão convencidos por essas novas provas. Pelo contrário, acharão nesses detalhes com os quais, em torno de um livro inexistente, são minuciosamente tratadas todas as questões materiais e financeiras de sua publicação, os sintomas de um estado mórbido bem conhecido e perfeitamente catalogado.

É preciso dizer mais: se o livro existisse, eu gostaria de saber como Jacques Scherer se arranjará para nos dizer: *Ecce liber*, e fazer com que o reconhecêssemos, se a essência desse livro é tornar irreal seu próprio reconhecimento, sendo, além disso, o conflito infinito entre sua presença evidente e sua realidade sempre problemática.

"Memorável crise"

O que se pode reter, entretanto, das condições práticas (balzaquianas) – financiamento, tiragem, preço de venda – nas quais o manuscrito busca projetar a realização da obra, é que elas confirmam a extrema atenção que Mallarmé sempre concedeu às possibilidades de ação histórica e do próprio devir literário. Já há algum tempo começamos a perceber que Mallarmé não estava constantemente fechado em seu salão da rua de Rome. Ele se interrogou acerca da história. Interrogou-se acerca das relações entre a ação geral – fundamentada na economia política – e aquela que se determina a partir da obra (*"a ação restrita"*). Constatando que, para o escritor, *"a época"* é talvez sempre um *"túnel"*, um tempo de intervalo, um entretempo, exprimiu a idéia de que, melhor do que se

arriscar segundo circunstâncias que não poderiam nunca ser totalmente favoráveis, era preferível lançar-se contra toda oportunidade histórica, nada fazendo para ajustá-las ao tempo, mas, pelo contrário, pondo em evidência o conflito, o dilaceramento temporal, a fim de extrair, destes, um esclarecimento. A obra deve pois ser a consciência do desacordo entre *"a hora"* e o jogo literário, e essa discórdância faz parte do jogo, é o próprio jogo¹¹.

Mallarmé não foi menos atento à crise maior que atravessa, em seu tempo, a literatura. Cessaram, enfim, de ver nele um poeta simbolista, assim como não se pensa mais em aproximá-lo de Hölderlin e do romantismo. Não se trata absolutamente da peripécia simbolista quando, em *A música e as letras*, ele formula da maneira mais clara a crise que foi primeiramente a sua, trinta anos antes, vendo nela, com razão, uma crise histórica própria da geração recente: *"... em agitação, graças à geração recente, o ato de escrever perscrutou-se até sua origem. Muito adiante, pelo menos, quanto ao ponto, eu o formulo: – A saber se é oportuno escrever."* E logo depois: *"Algo como as Letras existe?... Poucos se confrontaram com esse enigma, que ensombrece, assim como o faço, tardiamente, tomado por uma brusca dúvida concernente àquilo de que gostaria de falar com entusiasmo."* *"Intimação extraordinária"*, à qual sabemos que ele responde: *"Sim, a Literatura existe e, por assim dizer, sozinha, à exceção de tudo."*

O projeto e a realização do Livro são claramente ligados a esse questionamento radical. A literatura só poderia ser concebida em sua integralidade essencial a partir da experiência que lhe retira as condições usuais de possibilidade. Foi assim para Mallarmé, já que, ao conceber a Obra, é no momento justo em que, tendo *"sentido"*

11. *Œuvres complètes*, p. 373.

sintomas muito inquietantes causados pelo simples fato de escrever", escreve doravante porque escrever deixa de se apresentar a ele como uma atividade possível. "*Tempetade, lustral*." Somente essa tempestade, durante a qual todas as convenções literárias são arrebatadas, e que obriga a literatura a buscar seu fundamento ali onde dois abismos se juntam, tem como conseqüência um outro transtorno. Mallarmé a ele assiste com uma surpresa capital: "*Trago, de fato, novidades... Caso como esse ainda não se viu. Tocaram no verso*"; "*Os governos mudam: sempre a prosódia permanece intacta*". Eis o tipo de acontecimento que, a seu ver, deve definir essencialmente a história. A história se reverte porque há uma mudança total da literatura, a qual só se funda contestando-se radicalmente e se interrogando "*até a origem*". Mudança que se traduz, primeiramente, pelo questionamento da métrica tradicional.

Grave atentado, para Mallarmé. Por quê? Isso não fica claro. Ele sempre afirmou – é uma de suas observações mais constantes – que em toda parte onde há ritmo, há verso, e que só importam a descoberta e o domínio dos puros motivos rítmicos do ser. Reconheceu que, para que tudo possa chegar à fala, a quebra dos grandes ritmos literários era indispensável. Mas ao mesmo tempo, falando dessa prosódia agora negligenciada, ele fala de uma pausa da poesia, do intervalo que ela atravessa, concedendo-se um lazer, como se o verso tradicional marcasse, por sua falta, a ruptura da própria poesia. Tudo isso nos faz pressentir a grande transformação que o atentado contra a rima "*guardiã*" representa para ele. Entretanto, sua última obra é um "poema". Poema essencial (e não um poema em prosa), mas que, pela primeira e única vez, rompe com a tradição: não apenas consente a ruptura, mas inaugura intencionalmente uma arte nova, arte ainda por vir e o por vir como arte. Decisão capital e obra ela mesma decisiva.

2. Um novo entendimento do espaço literário

Se (de maneira um pouco apressada) admitirmos que Mallarmé sempre reconheceu, no verso tradicional, o meio de vencer o acaso "*palavra por palavra*", veremos que há, em *Um lance de dados*, uma estreita correspondência entre a autoridade da frase central, declarando invencível o acaso, e a renúncia à forma menos casual de todas: o verso antigo. A frase "*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*" não faz mais do que produzir o sentido da forma nova cuja disposição ela traduz. Mas, assim fazendo, e já que há uma correlação precisa entre a forma do poema e a afirmação que o atravessa, sustentando-o, a necessidade se restabelece. O acaso não é liberado pela ruptura do verso regrado: pelo contrário, sendo precisamente expresso, ele está submetido à lei exata da forma que lhe corresponde e à qual deve corresponder. O acaso é, senão vencido, pelo menos captado no rigor da fala e elevado à figura firme de uma forma em que ele é encerrado. Daí, novamente, como uma contradição que abranda a necessidade.

Reunido pela dispersão

Não é menos firmemente indicada, em *Um lance de dados*, a própria obra que ele constitui e que não faz do poema uma realidade presente ou somente futura, mas, sob a dimensão negativa de um passado irrealizado e de um futuro impossível, o designa na extrema distância de um talvez excepcional. Se nos basearmos apenas nas certezas que determinam a produção real das coisas, tudo está ali disposto para que o poema não possa acontecer.

Um lance de dados, cuja presença certa nossas mãos, nossos olhos e nossa atenção afirmam, é não apenas irreal e incerto, mas só poderá existir se a regra geral, que dá ao acaso *status* de lei, se romper em alguma região do ser, lá onde o que é necessário e o que é fortuito serão ambos vencidos pela força do desastre. Obra que portanto não está ali, mas está presente na única coincidência com o que está sempre além. *Um lance de dados* só existe na medida em que exprime a extrema e requintada improbabilidade desse poema, dessa Constelação que, graças a um talvez excepcional (sem outra justificativa a não ser o vazio do céu e a dissolução do abismo), se projeta "sobre alguma superfície vacante e superior": nascimento de um espaço ainda desconhecido, o próprio espaço da obra.

Muito próximo, então, do Livro, pois só o Livro se identifica com o anúncio e a espera da obra que ele é, sem outro conteúdo a não ser a presença de seu futuro infinitamente problemático, estando sempre antes de poder ser e não cessando de estar separado e dividido para resultar, no fim, em sua própria divisão e em sua própria separação. "Vigiando duvidando rolando brilhando e meditando." Seria necessário determo-nos aqui sobre essas cinco palavras pelas quais a obra se apresenta, na invisibilidade do devir que lhe é próprio. Cinco palavras muito puras de toda provocação mágica e que, na tensão indefinida em que parece elaborar-se um novo tempo, o tempo puro da espera e da atenção, solicitam somente o pensamento para que este vigie o brilho do movimento poético.

Naturalmente, não direi que *Um lance de dados* é o Livro, afirmação que a exigência do Livro privaria de todo sentido. Mas, muito mais do que as notas reanimadas por Jacques Scherer, o poema dá ao Livro apoio e realidade, ele é sua reserva e sua presença sempre dissimulada,

o risco de sua aposta, a medida de seu desafio desmedido. Do Livro, ele tem o caráter essencial: presente com o traço de relâmpago que o divide e reúne, e no entanto extremamente problemático, a ponto de continuar sendo, mesmo hoje, para nós tão familiarizados (acreditamos) com tudo o que não é familiar, a obra mais improvável. Poderíamos dizer que assimilamos, de maneira mais ou menos feliz, a obra de Mallarmé, mas não *Um lance de dados*. *Um lance de dados* anuncia um livro completamente diferente do livro que ainda é o nosso: ele deixa pressentir que aquilo que chamamos de livro segundo o uso da tradição ocidental, no qual o olhar identifica o movimento da compreensão com a repetição de um vai-e-vem linear, só se justifica pela facilidade da compreensão analítica. No fundo, precisamos reconhecer o seguinte: temos os livros mais pobres que se possam conceber, e continuamos a ler, depois de alguns milênios, como se estivéssemos sempre começando a aprender a ler.

É, ao mesmo tempo, no sentido da maior dispersão e no sentido de uma tensão capaz de *reunir* a infinita diversidade, pela descoberta de estruturas mais complexas, que *Um lance de dados* orienta o futuro do livro. O espírito, diz Mallarmé depois de Hegel, é "dispersão volátil". O livro que recolhe o espírito recolhe, portanto, um poder extremo de explosão, uma inquietude sem limites, que o livro não pode conter, que exclui todo conteúdo, todo sentido limitado, definido e completo. Movimento de diáspora que nunca deve ser reprimido, mas preservado e acolhido como tal, no espaço que se projeta a partir dele e ao qual esse movimento apenas responde, resposta a um vazio infinitamente multiplicado, onde a dispersão toma forma e aparência de unidade. Um livro assim, sempre em movimento, sempre no limite do esparso, será

também sempre reunido em todas as direções, pela própria dispersão e segundo a divisão que lhe é essencial, que ele não faz desaparecer, mas aparecer, mantendo-a para nela se realizar.

Um lance de dados nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão. Mallarmé sempre teve consciência do fato, mal conhecido até ele e talvez depois dele, de que a língua era um sistema de relações espaciais infinitamente complexas, cuja originalidade nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem captar. Nada se cria e nada se diz de maneira criativa senão pela aproximação prévia do lugar de extrema vacância onde, antes de ser falas determinadas e expressas, a linguagem é o movimento silencioso das relações, isto é, "a escansão rítmica do ser". As palavras só estão ali para designar a extensão de suas relações: o espaço em que elas se projetam e que, mal é designado, se dobra e redobra, não estando em nenhum lugar onde está¹². O espaço poético, fonte e "resultado" da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre "se espacia e se dissemina". Daí o interesse de Mallarmé por tudo o que o conduz para a essência singular do lugar: o teatro, a dan-

12. Poderíamos aqui indicar que a atenção concedida por Heidegger à linguagem, e que tem um caráter de extrema urgência, é atenção às palavras consideradas à parte, concentradas nelas mesmas, e tais palavras tidas como fundamentais e atormentadas até que se faça ouvir, na história de sua formação, a história do ser – mas nunca às relações entre as palavras, e menos ainda ao espaço anterior que essas relações supõem, e cujo movimento originário é o único que torna possível a linguagem como desdobramento. Para Mallarmé, a linguagem não é feita de palavras, mesmo que puras: ela é aquilo em que as palavras já estão sempre desaparecidas, e o movimento oscilante de aparição e desaparecimento.

ça, sem esquecer que é também próprio dos pensamentos e sentimentos humanos produzirem um "meio". "Toda emoção sai de nós, alarga um meio; ou em nós funde e o incorpora." A emoção poética não é, pois, um sentimento interior, uma modificação subjetiva, mas é um estranho fora no qual somos jogados em nós, fora de nós. Assim, acrescenta ele, a dança: "Assim essa emanção múltipla em torno de uma nudez, grande pelos vôos contraditórios em que esta se ordena, tempestuosos, planando a amplia até dissolvê-la: central..."

Essa nova língua que, segundo pretendem alguns, Mallarmé criou por não se sabe que desejo de esoterismo – e que Jacques Scherer estudou muito bem há tempos – é uma língua estrita, destinada a elaborar, segundo novas vias, o espaço próprio da linguagem, que nós, em nossa prosa cotidiana assim como no uso literário, reduzimos a uma simples superfície percorrida por um movimento uniforme e irreversível. A esse espaço, Mallarmé restitui a profundidade. Uma frase não se contenta com desenrolar-se de maneira linear; ela se abre; por essa abertura, sobrepõem-se, soltam-se, afastam-se e juntam-se, em diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de falas, que se relacionam uns com os outros segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum – lógica de subordinação – a qual destrói o espaço e uniformiza o movimento. Mallarmé é o único escritor que pode ser considerado profundo. Ele não o é de maneira metafórica, e em razão do sentido intelectual daquilo que diz; mas o que diz supõe um espaço com várias dimensões, e só pode ser ouvido segundo essa profundidade espacial que precisamos apreender simultaneamente em diferentes níveis (aliás, o que quer dizer a fórmula que usamos: "isto é profundo"?)

A profundidade do sentido consiste no passo para trás – à distância – que o sentido nos faz dar com relação a ele).

Um lance de dados é a afirmação sensível desse novo espaço. É esse espaço transformado em poema. A ficção que nele se opera não parece ter outro objetivo – pela experiência do naufrágio, do qual nascem e no qual se extenuam figuras cada vez mais sutilmente alusivas a espaços sempre mais longínquos – senão chegar à dissolução de toda extensão real, à “neutralidade idêntica do abismo” com a qual, no ponto extremo da dispersão, nada mais se afirma exceto o lugar: o nada como o lugar onde nada tem lugar. Será então o eterno nada que *Igitur* procurava atingir? Uma pura e definitiva vacância? Não, mas bulício indefinido de ausência, o “inferior marulho qualquer”, as “paragens do vago onde toda realidade se dissolve”, sem que essa dissolução possa jamais dissolver o movimento dessa dissolução, devir incessantemente por vir na profundidade do lugar.

Ora, é o lugar, “hiante profundeza” do abismo que, revertendo-se à altitude da exceção, funda o outro abismo do céu vazio, para aí tomar a forma de uma Constelação: dispersão infinita juntando-se na pluralidade definida de estrelas, poema em que, das palavras restando apenas o espaço, esse espaço se irradia em puro brilho estelar.

O espaço poético e o espaço cósmico

É evidente que, se o pensamento poético de Mallarmé se formula de modo privilegiado em termos de universo, não é apenas por influência de Poe (*Eureka, O poder da palavra*), mas antes por exigência do espaço criador, criador como infinitamente vazio e de um vazio infinitamente

movediço. O diálogo de *Brinde fúnebre* nos permite presentir a qualificação que, segundo Mallarmé, convém ao homem: ele é um ser de horizonte; é a exigência dessa distância que existe em sua fala, alargando, mesmo por sua morte, o espaço com o qual ele se confunde desde que fala:

*O nada para esse Homem abolido de outrora:
“Lembrança de horizontes, o que és tu, ó Terra?”
Brada esse sonho; e, voz cuja claridade se altera,
O espaço tem por brinquedo o grito: “Não sei!”*

Entre o terror de Pascal diante do silêncio eterno do espaço e o encantamento de Joubert em face do céu constelado de vazios, Mallarmé dotou o homem de uma experiência nova: o espaço como aproximação de um outro espaço, origem criadora e aventura do movimento poético. Se ao poeta pertencem a angústia, a preocupação com a impossibilidade, a consciência do nada e o tempo do desamparo que é seu tempo, “tempo do intervalo e do interregno”, seria inexato, como se costuma fazer, colocar sobre o rosto de Mallarmé a máscara estóica e ver nele apenas o lutador do desespero lúcido. Se fosse preciso escolher entre termos de vaga filosofia, não seria o pessimismo que corresponderia melhor a seu pensamento, pois é sempre do lado da alegria, da afirmação exaltante, que a poesia se declara, cada vez que Mallarmé se vê obrigado a situá-la. A célebre frase, em *A música e as letras*, diz essa felicidade; diz que o “civilizado edênico” que cuidou de conservar uma piedade pelas vinte e quatro letras, assim como pelo sentido de suas relações, possui “acima de qualquer outro bem, o elemento das felicidades, uma doutrina ao mesmo tempo que uma pátria”. A palavra “pátria” nos remete à palavra “morada”. A poesia, diz Mallarmé, res-

pondendo com certa impaciência a um correspondente, "*dota assim de autenticidade nossa morada*"¹³. Só moramos autenticamente ali onde a poesia tem lugar e dá lugar. Isso é muito próximo das palavras atribuídas a Hölderlin (num texto tardio e contestado): "... é poeticamente que o homem permanece". Há também este outro verso de Hölderlin: "*Mas o que permanece, os poetas o fundam.*" Pensamos em tudo isso, mas talvez de uma maneira que não corresponde à interpretação acreditada pelos comentários de Heidegger. Pois, para Mallarmé, aquilo que os poetas fundam, o espaço – abismo e fundamento da palavra –, é o que não fica, e a morada autêntica não é o abrigo onde o homem se preserva, mas está em relação com o escolho, pela perda e pelo abismo, e com a "*memorável crise*" que, somente ela, permite atingir o vazio movente, lugar onde a tarefa criadora começa.

Quando Mallarmé dá ao poeta como dever, e ao Livro como tarefa: "*a explicação órfica da Terra*", "*a explicação do homem*", o que entende ele por essa palavra repetida, "*explicação*"? Exatamente o que essa palavra comporta: a exibição da Terra e do homem no espaço do canto. Não o conhecimento daquilo que uma e outro são naturalmente, mas o desenvolvimento – fora de sua realidade dada e naquilo que eles têm de misterioso, de não esclarecido, pela força dispersiva do espaço e pelo poder reunificante do devir rítmico – do homem e do mundo. Pelo fato de haver poesia, há não apenas algo de transformado no universo, mas uma espécie de mudança essencial do univer-

13. "*A poesia é a expressão, pela linguagem humana devolvida a seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência; ela dota assim de autenticidade nossa morada, e constitui a única tarefa espiritual.*" E, no "devaneio de um poeta francês" sobre Richard Wagner: "*O Homem, e depois sua autêntica morada terrestre, trocam uma reciprocidade de provas.*"

so, que a realização do Livro apenas descobre ou cujo sentido ela funda. A poesia sempre inaugura *outra coisa*. Com respeito ao real, podemos chamá-la de irreal ("*esse país não existiu*"); com respeito ao tempo de nosso mundo, "*o interregno*" ou "*o eterno*"; com respeito à ação que modifica a natureza, "*a ação restrita*". Mas essas maneiras de dizer não fazem mais do que deixar recair na compreensão analítica o entendimento daquela *outra coisa*.

Uma observação é aqui necessária. *Brinde fúnebre*, o soneto *Quando a sombra começou* e *Um lance de dados* formam três obras em que, com vinte e cinco anos de intervalo, são igualmente postos em relação o espaço poético e o espaço cósmico. Entre esses poemas, há muitas diferenças. Uma é flagrante. No soneto, não há nada de mais certo do que a obra poética acendendo-se no céu como "*um astro em festa*"; de uma dignidade e de uma realidade superiores, sol dos sóis, em torno do qual os "*fogos vis*" dos astros reais só giram para testemunhar seu brilho. "*Sim, eu sei...*" Mas, em *Um lance de dados*, a certeza desapareceu: tão longínqua quanto improvável, oculta pela altitude à qual a eleva a exceção, não presente mas somente e sempre em reserva, num futuro em que ela poderia se formar, a Constelação da obra se esquece antes de ser, mais do que se proclama. Será preciso concluir que, tomado pela dúvida, Mallarmé quase não acredita mais na criação da obra, nem em sua equivalência estelar? Será preciso vê-lo aproximando-se da morte em estado de descrença poética? De fato, isso seria lógico. Mas, precisamente, vemos aqui o quanto a lógica é enganadora, quando pretende legiferar para *outra coisa* (de que ela tenta fazer um outro mundo supraterrrestre ou uma outra realidade, espiritual). *Um lance de dados* diz o contrário, de modo muito mais firme do que o soneto e de uma ma-

neira que nos engaja num futuro mais essencial, a decisão própria da palavra criadora. E o próprio Mallarmé, cessando de dar à obra o gênero de certeza que só convém às coisas, e evocando-a apenas na perspectiva sob a qual sua presença pode chegar a nós, como a espera do que há de mais longínquo e de menos seguro, está numa relação muito mais confiante com a afirmação da obra. O que poderia ser traduzido dizendo (de modo inexato): a dúvida pertence à certeza poética, assim como a impossibilidade de afirmar a obra nos aproxima de sua afirmação própria, aquela que as cinco palavras "*vigiando duvidando rolando brilhando e meditando*" confiam ao cuidado do pensamento.

A obra e o segredo do devir

A presença da poesia está por vir: ela vem para além do futuro e não cessa de vir quando está ali. Uma outra dimensão temporal, diferente daquela de que o tempo do mundo nos fez mestres, está em jogo em suas palavras, quando estas põem a descoberto, pela escansão rítmica do ser, o espaço de seu desdobramento. Nada de certo aí se anuncia. Aquele que se apegava à certeza, ou mesmo às formas inferiores da probabilidade, não está caminhando em direção ao "horizonte", assim como não é o companheiro de viagem do pensamento cantante, cujas cinco maneiras de se jogar se jogam na intimidade do acaso.

A obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem. *Um lance de dados* é o livro por vir. Mallarmé afirma claramente, e em particular no prefácio, seu desígnio que é de exprimir, de uma maneira que as transforma, as relações do espaço com o movimento temporal. O espaço que não existe mas "se escande", "se

interioriza", se dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito, exclui o tempo ordinário. Nesse espaço – o próprio espaço do livro –, jamais o instante sucede ao instante, segundo o desenrolar horizontal de um devir irreversível. Não se conta, ali, algo que teria ocorrido, mesmo que ficticiamente. A história é substituída pela hipótese: "*Seja que...*" O acontecimento do qual o poema faz seu ponto de partida não é dado como fato histórico e real, ou ficticiamente real: ele só tem valor relativamente a todos os movimentos de pensamento e de linguagem que podem dele resultar, e cuja figuração sensível "*com retiradas, prolongamentos, fugas*" parece ser outra linguagem, instituindo o jogo novo do espaço e do tempo.

Isso é necessariamente muito ambíguo. De um lado, temos a tentativa de excluir a duração histórica, substituindo-a por relações de proporção e de reciprocidade de que a busca de Mallarmé sempre fez grande uso: "*se isto é aquilo, aquilo é isto*", lemos nas notas do manuscrito póstumo, ou ainda: "*duas alternativas de um mesmo assunto – ou isto ou aquilo – (e não tratados em seqüência, historicamente – mas sempre intelectualmente)*". Assim como ele lamentou que o século XVII francês, em vez de buscar a tragédia nas lembranças da Grécia e de Roma, não a tivesse descoberto na obra de Descartes (Descartes unido a Racine: Valéry tentará se lembrar, um pouco superficialmente, desse sonho), da mesma forma ele busca imitar os procedimentos do rigor geométrico, para libertar a fala da sucessão sensível e devolver-lhe o domínio de suas próprias relações. Mas é apenas uma imitação. Mallarmé não é Espinosa. Ele não geometriza a linguagem. "*Seja que*" lhe basta. Desde então, "*tudo acontece, abreviado, em hipótese; evita-se a narrativa*". Por que se evita a narrativa? Não somente porque se elimina o tempo da narrativa, mas também porque, em vez de narrar, mostra-se. Essa é, sa-

bemos, a inovação de que Mallarmé desejaria orgulhar-se. Pela primeira vez, o espaço interior do pensamento e da linguagem é representado de uma maneira sensível. A “*distância... que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre elas*” é visível tipograficamente, assim como a importância de tais termos, seu poder de afirmação, a aceleração de suas relações, sua concentração, seu espalhamento, enfim a reprodução, pela aparência das palavras e por seu ritmo, do objeto que elas designam.

O efeito é de grande poder expressivo: verdadeiramente espantoso. Mas a surpresa reside também no fato de que Mallarmé aqui se opõe a ele mesmo. Aqui ele devolve à linguagem, cuja força irreal de ausência havia considerado, todo o ser e toda a realidade material que ela estava encarregada de fazer desaparecer. O “*vôo tácito de abstração*” se transforma numa paisagem visível de palavras. Não digo mais: uma flor; eu a desenho por vocábulos. Contradição existente ao mesmo tempo na linguagem e na atitude dupla de Mallarmé com respeito à linguagem: ela foi muitas vezes apontada e estudada. O que nos ensina ainda *Um lance de dados?* A obra literária ali está em suspensão, entre sua presença visível e sua presença legível: partitura ou quadro que se deve ler, poema que se deve ver e, graças a essa alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea, enriquecer também a visão estática pelo dinamismo do jogo dos movimentos, enfim, buscando colocar-se no ponto de intersecção onde, como a junção não está feita, o poema ocupa somente o vazio central que representa o futuro de exceção.

Mallarmé quer manter-se naquele ponto anterior – o canto anterior ao conceito¹⁴ – onde toda arte é linguagem,

14. “O canto brota de fonte inata: anterior a um conceito...”

e onde a linguagem está indecisa entre o ser que ela exprime ao fazê-lo desaparecer e a aparência de ser que ela reúne em si mesma, para que a invisibilidade do sentido aí adquira uma figura e uma mobilidade falante. Essa indecisão móvel é a realidade do espaço próprio da linguagem, do qual somente o poema – o livro futuro – é capaz de afirmar a diversidade dos movimentos e dos tempos, que o constituem como sentido ao mesmo tempo que o reservam como fonte de todo sentido. O livro está assim centrado no entendimento que forma a alternância quase simultânea da leitura como visão e da visão como transparência legível. Mas está também constantemente descentrado com relação a si mesmo, não apenas porque se trata de uma obra ao mesmo tempo toda presente e toda em movimento, mas também porque é nela que se elabora e dela que depende o próprio *devenir* que a desdobra.

O tempo da obra não é tomado de empréstimo ao nosso. Formado por ela, ele se opera nela, que é a menos imóvel que se possa conceber. E dizer “o” tempo, como se só houvesse aqui uma única maneira de durar, é desconhecer o enigma essencial desse livro e sua inesgotável força de atração. Mesmo sem entrar num estudo preciso, é evidente que, “*sob uma aparência falsa de presente*”, possibilidades temporais diferentes não cessam de se superpor, e não numa mistura confusa, mas sim porque tal conjunto (representado no mais das vezes por uma página dupla), ao qual convém tal tempo, pertence também a outros tempos, na medida em que o *grupo* de conjuntos em que ele se arranja faz predominar uma outra estrutura temporal – enquanto, “ao mesmo tempo”, como uma poderosa travessa mediana, ressoa através da obra toda a firme voz central na qual fala o futuro, mas um futuro eternamente negativo – “*jámais abolirá*” –, o qual, no entanto, se prolonga duplamente: por um futuro anterior

passado, anulando o ato até na aparência de sua não-realização – “*não terá tido lugar*” – e por uma possibilidade inteiramente nova em direção à qual, para além de todas as negações e apoiando-se nelas, a obra se ergue ainda: o tempo da exceção, na altitude de um talvez.

A leitura, a “operação”

Poderíamos perguntar se Mallarmé não confia à leitura o cuidado de tornar presente essa obra, na qual se entretecem tempos que a tornam inabordável. Problema que ele não suprimiu ao suprimir o leitor. Pelo contrário, afastado o leitor, a questão da leitura se torna ainda mais essencial. Mallarmé refletiu muito a esse respeito. “*Prática desesperada*”, diz ele. É sobre a comunicação do livro – comunicação da obra a ela mesma, no *devoir* que lhe é próprio – que o manuscrito póstumo nos traz novas luzes. O livro sem autor e sem leitor, que não é necessariamente fechado, mas sempre em movimento, como poderá afirmar-se, segundo o ritmo que o constitui, se não sair de alguma maneira dele mesmo e se não encontrar, para corresponder à intimidade móvel que é sua estrutura, o exterior onde estará em contato com sua própria distância? Ele precisa de um mediador. É a leitura. Essa leitura não é a de um leitor qualquer, que tende sempre a aproximar a obra de sua individualidade fortuita. Mallarmé será a voz dessa leitura essencial. Desaparecido e suprimido como autor, ele está, por esse desaparecimento, em relação com a essência do Livro, que aparece e desaparece, com a oscilação incessante que é sua comunicação.

Esse papel de intermediário pode ser comparado ao do maestro de uma orquestra ou ao do padre durante a missa. Mas, se o manuscrito póstumo tende a dar à leitura

o caráter de uma cerimônia sagrada, que tem algo da prestidigitação, do teatro e da liturgia católica, é preciso sobretudo lembrar que Mallarmé, não sendo um leitor ordinário, tem consciência de também não ser um simples intérprete privilegiado, capaz de comentar o texto, de fazê-lo passar de um sentido a outro, ou de mantê-lo em movimento entre todos os sentidos possíveis. Ele não é verdadeiramente leitor. Ele é a leitura: o movimento de comunicação pelo qual o livro se comunica a ele mesmo – primeiramente segundo as diversas trocas físicas que a mobilidade das folhas torna possíveis e necessárias¹⁵; depois, segundo o novo movimento de compreensão que a linguagem elabora, integrando os diversos gêneros e as diversas artes; enfim, pelo futuro de exceção a partir do qual o livro vem em direção dele mesmo e vem em nossa direção, expondo-nos ao jogo supremo do espaço e dos tempos.

Mallarmé chama o leitor de “*o operador*”. A leitura, como a poesia, é “*a operação*”. Ora, ele confere sempre a essa palavra, ao mesmo tempo, o sentido que a liga à palavra “obra” e o sentido quase cirúrgico que recebe ironicamente de sua aparência técnica: a operação é supressão, é, de certa maneira, a *Aufhebung* hegeliana. A leitura é operação, é obra que se cumpre suprimindo-se, que se prova confrontando-se com ela mesma e se suspende ao

15. O Livro, segundo o manuscrito, é constituído de folhas móveis. “Poder-se-ia assim, diz Scherer, mudá-las de lugar, e lê-las, não decerto numa ordem qualquer, mas segundo diversas ordens distintas determinadas pela lei da permutação.” O livro é sempre outro, muda e se transforma pelo confronto da diversidade de suas partes, evitando assim o movimento linear – o sentido único – da leitura. Além disso, o livro, se desdobrando e se redobrando, se dispersando e se unindo, mostra que não tem nenhuma realidade substancial: nunca está presente, não cessa de se desfazer enquanto se faz.

mesmo tempo que se afirma. No manuscrito póstumo, Mallarmé insiste no caráter de perigo e de audácia que a leitura implica. Perigo de parecer arrogar-se sobre o livro, um direito de autor que o transformaria novamente num livro ordinário. Perigo que vem da própria comunicação: do movimento de aventura e de prova que não permite, nem mesmo ao leitor Mallarmé, saber de antemão o que é o livro, nem se ele é, nem se o devir ao qual o livro corresponde, ao mesmo tempo que o constitui por sua supressão infinita, já tem agora um sentido para nós e terá algum dia um sentido. "*Vigiando duvidando rolando brilhando e meditando*", essa cadência dos tempos, em que se exprime a troca indeterminada pela qual a obra se faz, topará finalmente com o momento em que tudo deve acabar, o tempo último que, fugindo para mais adiante com relação ao livro, o imobiliza previamente, colocando diante dele "*o ponto final que o sagra*"? Momento em que todos os momentos se detêm na realização final, termo do que é sem termo. Será esse o fim? Será nesse ponto de imobilidade que devemos, desde agora, olhar a obra toda com aquele olhar futuro da morte universal, que é sempre, um pouco, o olhar do leitor?

Na altitude talvez

Mas, para além dessa parada e para além desse além, *Um lance de dados* nos ensina que há ainda algo a dizer, a afirmação cuja firmeza parece ser o resumo e o "*resultado*" do livro todo, fala resoluta em que a obra se resolve manifestando-se: "*Todo Pensamento emite um Lance de Dados*." Essa sentença, isolada por um traço quase duro, e como se, com ela, se acabasse soberanamente o isolamento da fala, é difícil de situar. Tem a força conclusiva

que nos proíbe de falar para além dela, mas ela mesma já está aparentemente fora do Poema, como seu limite que não lhe pertence. Ela tem um conteúdo que, pondo em comunicação o pensamento e o acaso, a recusa da sorte e o apelo à sorte, o pensamento que se põe em jogo e o jogo como pensamento, pretende deter, numa frase curta, o todo do que é possível. "*Todo pensamento emite um Lance de Dados*." É a cláusula e é a abertura, é a invisível passagem em que o movimento em forma de esfera é constantemente fim e começo. Tudo está acabado e tudo recomeça. O Livro é assim, discretamente, afirmado no *devir* que é talvez seu sentido, sentido que seria o próprio devir do círculo¹⁶. O fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados sejam o próprio lance da fala mestra que, impedindo a Obra de ser – *Um lance de dados jamais* –, deixa voltar o último naufrágio em que, na profundidade do lugar, tudo sempre já desapareceu: o acaso, a obra, o pensamento, EX-CETO *na altitude* TALVEZ...

16. O condicional indica que não se trata aqui da última palavra de *Um lance de dados* sobre o sentido do devir que ali está em jogo. Diante desse poema, sentimos como as noções de livro, de obra e de arte correspondem mal a todas as possibilidades futuras que nelas se dissimulam. A pintura nos faz freqüentemente pressentir, hoje em dia, que aquilo que ela busca criar, suas "produções" não podem mais ser obras, mas desejariam corresponder a alguma coisa para a qual ainda não temos nome. O mesmo acontece com a literatura. Aquilo em direção a que vamos não é talvez, de nenhuma maneira, o que o futuro real nos dará. Mas aquilo em direção a que vamos é pobre e rico de um futuro que não devemos imobilizar na tradição de nossas velhas estruturas.

CAPÍTULO VI O PODER E A GLÓRIA

Eu gostaria de resumir algumas afirmações simples, que podem ajudar a situar a literatura e o escritor.

Houve um tempo em que o escritor, como o artista, estava ligado à glória. A glorificação era sua obra, a glória era o dom que ele fazia e recebia. A glória, no sentido antigo, é o resplendor da presença (sagrada ou soberana). Glorificar, diz ainda Rilke, não significa dar a conhecer; a glória é a manifestação do ser que avança em sua magnificência de ser, liberado daquilo que o dissimula, estabelecido na verdade de sua presença descoberta.

À glória, sucede o renome. O renome é recebido de modo mais restrito, no nome. O poder de nomear, a força daquilo que nomeia, a perigosa garantia do nome (há perigo no fato de ser nomeado) tornam-se o privilégio do homem capaz de nomear e de fazer ouvir aquilo que nomeia. A escuta está submetida à repercussão. A fala que se eterniza no escrito promete alguma imortalidade. O escritor está associado àquilo que triunfa da morte; ele ignora o provisório; é o amigo da alma, o homem do espírito, o fiador do eterno. Muitos críticos, ainda hoje, parecem

acreditar sinceramente que a arte e a literatura têm, por vocação, eternizar o homem.

Ao renome, sucede a reputação, como à verdade, a opinião. O fato de publicar – a publicação – torna-se essencial. Podemos tomá-lo num sentido fácil: o escritor é conhecido pelo público, é reputado, procura valorizar-se porque precisa daquilo que é valor, o dinheiro. Mas o que desperta o público, o qual concede o valor? A publicidade. A publicidade torna-se ela mesma uma arte, é a arte das artes, é o mais importante, pois determina o poder que dá determinação a todo o resto.

Aqui, entramos numa ordem de considerações que não devemos simplificar, por hábito polêmico. O escritor publica. Publicar é tornar público; mas tornar público não é apenas fazer passar algo do estado privado ao estado público, como de um lugar – o foro interior, o quarto fechado – a outro lugar – o exterior, a rua – por um simples deslocamento. Também não é revelar a uma pessoa particular uma notícia ou um segredo. O “público” não é constituído de um grande número ou de um pequeno número de leitores, lendo cada um para si. O escritor gosta de dizer que escreve seu livro destinando-o a um único amigo. Voto frustrado. No público, o amigo não tem lugar. Não há aí lugar para nenhuma pessoa determinada, nem para estruturas sociais determinadas, família, grupo, classe, nação. Ninguém faz parte dele, e todo o mundo lhe pertence, e não somente o mundo humano, mas todos os mundos, todas as coisas e coisa nenhuma: os outros. Por isso, quaisquer que sejam os rigores das censuras e as fidelidades às palavras de ordem, há sempre, para um poder, algo de suspeito e de malvisto no ato de publicar. É que esse ato faz existir o público, o qual, sempre indeterminado, escapa às mais firmes determinações políticas.

Publicar não é fazer-se lido, nem dar a ler qualquer coisa. O que é público não tem, precisamente, necessidade de ser lido; aquilo é sempre já conhecido de antemão, por um conhecimento que sabe tudo e não quer saber nada. O interesse público, sempre desperto, insaciável e, no entanto, sempre satisfeito, que acha tudo interessante ao mesmo tempo que não se interessa por nada, é um movimento que foi indevidamente descrito com intenção denegridora. Vemos aí, sob uma forma na verdade relaxada e estabilizada, a mesma potência pessoal que, como obstáculo e como recurso, está na origem do esforço literário. É contra uma fala indefinida e incessante, sem começo nem fim, contra ela mas também com sua ajuda, que o autor se exprime. É contra o interesse público, contra a curiosidade distraída, instável, universal e onisciente que o leitor vem a ler, emergindo penosamente daquela primeira leitura que, antes de ter lido, já leu; lendo contra ela, mas apesar de tudo através dela. O leitor e o autor participam, um numa escuta neutra, outro numa fala neutra, que eles gostariam de suspender por um instante para dar lugar a uma expressão mais bem entendida.

Evoquemos a instituição dos prêmios literários. Será fácil explicá-la pela estrutura da edição moderna e pela organização social e econômica da vida intelectual. Mas se pensarmos na satisfação que, com raras exceções, o escritor experimenta ao receber um prêmio que, frequentemente, nada representa, nós a explicaremos não por algum prazer de vaidade, mas pela forte necessidade dessa comunicação anterior àquela que é a escuta pública, pelo apelo ao rumor profundo, superficial, em que tudo se mantém, aparecendo, desaparecendo, numa presença vaga, espécie de rio Estige que corre em plena luz nas nos-

sas ruas e atrai irresistivelmente os vivos, como se estes já fossem sombras, ávidas de se tornarem memoráveis para serem mais perfeitamente esquecidas.

Ainda não se trata de influência. Não se trata nem mesmo do prazer de ser visto pela multidão cega, nem de ser conhecido pelos desconhecidos, prazer que supõe a transformação da presença indeterminada em *um* público já definido, isto é, a degradação do movimento incapável numa realidade perfeitamente manejável e acessível. Um pouco mais abaixo, teremos todas as frivolidades políticas do espetáculo. Mas o escritor, nesse último jogo, estará sempre mal servido. O mais célebre é sempre menos nomeado do que o locutor cotidiano do rádio. E, se ele é ávido de poder intelectual, sabe que o está esbanjando nessa notoriedade insignificante. Creio que o escritor não deseja nada, nem para si, nem para sua obra. Mas a necessidade de ser publicado – isto é, de atingir a existência exterior, a abertura para fora, a divulgação-dissolução de que nossas cidades são o lugar – pertence à obra, como uma lembrança do movimento do qual vem, que ela deve prolongar incessantemente, que ela gostaria, entretanto, de ultrapassar radicalmente e ao qual dá um fim, de fato, por um instante, cada vez que é obra.

Esse reino do “público”, entendido no sentido do “exterior” (a força de atração de uma presença sempre ali, nem próxima, nem longínqua, nem familiar, nem estranha, privada de centro, espécie de espaço que assimila tudo e nada conserva), modificou a destinação do escritor. Assim como ele se tornou estranho à glória, prefere uma busca anônima ao renome e perdeu todo desejo de imortalidade, da mesma forma – isto, à primeira vista, pode parecer menos certo – ele abandona pouco a pouco a ambição de poder que Barrès, de um lado, e Monsieur Tes-

te, do outro, quer exercendo uma influência, quer recusando-se a exercê-la, encarnaram como dois tipos muito característicos. Dirão: "Mas jamais as pessoas que escrevem se meteram tanto na política. Vejam as petições que assinam, os interesses que mostram, a pressa com que se crêem autorizadas a emitir julgamentos sobre tudo, simplesmente porque escrevem." É verdade: quando dois escritores se encontram, nunca falam de literatura (felizmente), mas suas primeiras palavras são sempre sobre política. Sugerirei que, sendo no conjunto extremamente privados do desejo de desempenhar um papel, ou de afirmar um poder, ou de exercer uma magistratura, sendo, pelo contrário, de uma espantosa modéstia em sua própria notoriedade, e muito afastados do culto à pessoa (é mesmo por esse traço que poderemos sempre distinguir, entre dois contemporâneos, o escritor de hoje e o escritor de outrora), eles são tão mais atraídos pela política quanto mais se sentem na vibração exterior, à beira da inquietude pública e em busca da comunicação anterior à comunicação, cujo apelo se sentem constantemente convidados a respeitar.

Isso pode resultar no pior. É o que produz "os curiosos universais, os tagarelas universais, os pedantes universais informados de tudo e opinando imediatamente sobre tudo, com pressa de julgar definitivamente o que acaba de acontecer, de modo que logo será impossível aprender qualquer coisa: já sabemos tudo", de que fala Dionys Mascolo em seu ensaio "sobre a miséria intelectual na França"¹⁷. Mascolo acrescenta: "As pessoas aqui são informadas, inteligentes e curiosas. Compreendem tudo. Compreendem tão rapidamente qualquer coisa que não

17. Dionys Mascolo, *Lettre polonaise sur la misère intellectuelle en France*.

têm tempo para pensar em nenhuma. Não compreendem nada... Tentem pois fazer com que aqueles que já compreenderam tudo admitam que algo de *novum* aconteceu!" Encontramos, nessa descrição, exatamente os traços, apenas um pouco acentuados e especializados, deteriorados também, da existência pública, entendimento neutro, abertura infinita, compreensão pelo faro e pelo pressentimento na qual todo o mundo está sempre informado do que aconteceu e já decidiu acerca de tudo, arruinando assim todo julgamento de valor. Isso resulta pois, aparentemente, no pior. Mas oferece também uma nova situação, na qual o escritor, perdendo de certa forma sua existência própria e sua certeza pessoal, passando pela prova de uma comunicação ainda indeterminada e tão poderosa quanto impotente, tão completa quanto nula, se vê, como Mascolo observa bem, "reduzido à impotência", "mas reduzido também à simplicidade".

Pode-se dizer que, quando o escritor cuida hoje de política, com um entusiasmo que desagrade aos especialistas, ainda não cuida de política mas da relação nova, mal percebida, que a obra e a linguagem literárias gostariam de despertar, no contato da presença pública. É por isso que, falando de política, já é de outra coisa que ele fala: de ética; falando de ética, é de ontologia; de ontologia, é de poesia; falando enfim de literatura, "sua única paixão", ele o faz para voltar à política, "sua única paixão". Essa mobilidade é decepcionante e pode, uma vez mais, engendrar o pior: discussões vãs que os homens eficazes qualificam de bizantinas ou de intelectuais (qualificativos que, naturalmente, também fazem parte da nulidade tagarela, quando não servem para dissimular a fraqueza envergonhada dos homens de poder). Dessa mobilidade – cujas dificuldades e facilidades, exigências e riscos, foram

mostradas pelo Surrealismo, que Mascolo designa e define com justeza¹⁸ –, apenas podemos dizer que ela nunca é móvel o bastante, nunca suficientemente fiel à angustiosa e extenuante instabilidade que, crescendo sem cessar, desenvolve em toda fala a recusa de se deter em alguma afirmação definitiva.

É preciso acrescentar que, se o escritor, em razão dessa mobilidade desviada de todo emprego de especialista, é incapaz até mesmo de ser um especialista da literatura, e ainda menos de um gênero literário particular, ele não visa entretanto à universalidade que o *honnête homme* do século XVII, depois o homem goethiano e enfim o homem da sociedade sem classes, para não falar do homem mais longínquo de Teilhard de Chardin, nos propõem como ilusão e como objetivo. Assim como o entendimento público já entendeu tudo de antemão, mas impede toda compreensão própria, assim como o rumor público é a ausência e o vazio de toda fala firme e decidida, dizendo sempre algo diverso daquilo que diz (donde um perpétuo e terrível mal-entendido, do qual Ionesco nos permite rir), assim como o público é a indeterminação que arruína todo grupo e toda classe, da mesma forma o escritor, quando cai sob o fascínio do que está em jogo, pelo fato de “publicar”, como Orfeu com Eurídice nos infernos, orienta-se para uma fala que não será de ninguém e que ninguém ouvirá, pois ela se dirige sempre a outra pessoa, desper-

18. “É preciso insistir sobre a extrema importância do único movimento de pensamento que a França conheceu na primeira metade do século XX: o Surrealismo... Somente ele, entre as duas guerras, soube colocar, com um rigor que nada permite dizer ultrapassado, exigências que são ao mesmo tempo as do pensamento puro e as da parte imediata do homem. Somente ele soube, com uma tenacidade incansável, lembrar que *revolução e poesia são uma coisa só.*”

tando, naquele que a acolhe, sempre um outro e sempre a espera de outra coisa. Nada de universal, nada que faça da literatura uma potência prometéica ou divina, com direito sobre tudo, mas o movimento de uma palavra despossuída e desenraizada, que prefere nada dizer à pretensão de dizer tudo e, cada vez que diz algo, não faz mais do que designar o nível abaixo do qual é preciso descer ainda mais, se desejamos começar a falar. Em nossa “miséria intelectual”, há portanto também a fortuna de um pensamento, há a indigência que nos faz pressentir que pensar é sempre aprender a pensar menos do que se pensa, pensar a falta que é também o pensamento e, falando, preservar essa falta levando-a à fala, mesmo que seja, como acontece hoje, pelo excesso da prolixidade repetitiva.

Entretanto, quando o escritor se encaminha, com tal treinamento, para a preocupação com a existência anônima e neutra que é a existência pública, quando parece não ter mais outro interesse nem outro horizonte, não estará ele preocupado com aquilo que jamais deveria ocupá-lo, ou somente de maneira indireta? Quando Orfeu desce aos infernos em busca da obra, enfrenta um Estige muito diverso: o da separação noturna, que ele deve encantar com um olhar que não a fixa. Experiência essencial, a única na qual deve empenhar-se inteiramente. De volta à luz, seu papel com relação às potências exteriores se limita a desaparecer, logo despedaçado por seus delegados, as Mênades, enquanto o Estige diurno, o rio do rumor público em que seu corpo foi dispersado, carrega a obra cantante, e não apenas a carrega, mas quer fazer-se canto nela, manter nela sua realidade fluida, seu devir infinitamente murmurante, estranho a toda margem.

Se hoje o escritor, acreditando descer aos infernos, se contenta em descer à rua, é que os dois rios, os dois gran-

des movimentos da comunicação elementar tendem, passando um para o outro, a confundir-se. É que o profundo rumor originário – ali onde algo é dito mas sem palavras, onde algo se cala mas sem silêncio – assemelha-se à fala não falante, ao entendimento mal-entendido mas sempre à escuta, que é “o espírito” e a “via” públicos. Por isso, muitas vezes, a obra procura ser publicada antes de ser, buscando a realização não no espaço que lhe é próprio mas na animação exterior, aquela vida que é aparentemente rica mas que, quando desejamos dela nos apropriar, é perigosamente inconsistente.

Tal confusão não é fortuita. A extraordinária confusão que faz com que o escritor publique antes de escrever, que o público forme e transmita o que não entende, que o crítico julgue e defina o que não lê, que o leitor, enfim, deva ler aquilo que ainda não está escrito, esse movimento que confunde, antecipando-os a cada vez, todos os diversos momentos da formação da obra também os reúne na busca de uma nova unidade. Daí a riqueza e a miséria, o orgulho e a humildade, a extrema divulgação e a extrema solidão de nosso trabalho literário, que tem ao menos o mérito de não desejar nem o poder nem a glória.

Um pouco modificados, estes textos pertencem a uma série de pequenos ensaios publicados a partir de 1953, na *Nouvelle Revue Française*, sob o título “Pesquisas”. Outra seleção seguirá talvez a esta. O que está em jogo, nessa série de “Pesquisas”, pode ter aparecido aqui e ali, ou, na sua falta, a própria necessidade de manter a busca em aberto nesse lugar onde encontrar é mostrar rastros e não inventar provas. Aqui, cito René Char, esse nome que teria sido preciso lembrar a todo momento, ao longo destas páginas, não fosse o temor de obscurecê-lo ou de limitá-lo por um pensamento. No fim deste volume, inscreverei porém estas três frases: “*Na explosão do universo que experimentamos, prodígio! os pedaços que se abatem estão vivos.*” – “*Tudo em nós deveria ser somente uma alegre festa quando algo que não previmos, que não esclarecemos, que vai falar a nosso coração, por seus únicos meios, se realiza.*” – “*Olhar a noite espancada até a morte; continuar nos bastando nela.*”