

O IMPRONUNCIÁVEL
Notas sobre um fracasso sublime

PLÍNIO W. PRADO JR.
Université de Paris VIII

Há escritores que bebem o incondiciona-
do como água; e livros onde mesmo os cães
se relacionam com o infinito.

Fr. Schlegel, *Fragmentos críticos*, 1797, fr.54.

1. Qual é a questão que coloca a escritura, a maneira singular de escrever, que se procura a si mesma nos livros de Clarice Lispector? Qual a questão que mais insiste nessa maneira única de dar forma, de **apresentar**? O que significa o tom, a marca, a assinatura irredutivelmente característica de C.L.? De onde vem a necessidade inelutável dessa sintaxe, a "fatalidade" dessa escritura?

Essa maneira de escrever não é "jornalística": ela não representa "fatos", organizando-os narrativamente numa diacronia habitual; nem tampouco "objetiva": ela não mantém o seu referente à distância, à maneira do discurso crítico. Ela lida antes com sentimentos, que é o "mais inalcançável" (CL, 79)¹, e ela os inscreve na própria forma que procura testemunhá-los. Ela "performa", como se diz; ela efetua em sua forma isso de que ela trata. Daí por exemplo o seu recurso à repetição. Ele permite evacuar a dimensão representativa da palavra (o seu valer por outra coisa) fazendo a palavra ganhar "o próprio enigmático corpo duro" (CL, 77), pondo "a coisa na coisa" (id, 83). Assim como as "cordas escuras" de um quarteto, que "não falam sobre 'outras coisas', não mudam de assunto - são em si e de si." (AV, 97; DM, 349). A escritura, como a música (mas também como "a coisa"), deve ser **index sui**. O sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase, se apresentando aqui e agora, ao invés de ser representado pelo que ela significa (à custa de se fazer instantaneamente esquecer como ocorrência, forma significante). Representá-lo já seria, ao contrário, introduzir uma distância entre a palavra e o afeto, e começar a neutralizar este último, a controlá-lo, logo a traí-lo. Ora, escrever é a arte de "aproximar" o afeto, um modo de dar forma sem "mentir o sentimento" (PNE, 22).

2. O sentimento é esse estado que se indica imediatamente na ocasião de um evento, de uma ocorrência. Mas o que é que ocorre, segundo C.L.? Ana, por exemplo, vê da janela do bonde um cego mascando chicles. Este instante, em que

1. As designações das obras, abreviadas e entre parênteses, remetem à bibliografia indicada no fim do texto.

de certo modo nada acontece, constitui no entanto um "acontecimento", um evento que vem perturbar a quietude da vida cotidiana e desorganizar a experiência daquela que o suporta sem suportar. Todo o desafio do conto "Amor" consiste, não em cicatrizar "o mal" feito por esse evento (a chaga que ele abre na sensibilidade, como diria Lyotard), mas antes em "aprofundá-lo", em testemunhar o evento enquanto tal, em escutar e atender af o sentimento obscuro que, embora excedendo a linguagem, pede entretanto para ser posto em palavras. Trabalho que se faz necessariamente à custa do "maior desamparo" (DM, 231) de quem escreve, pois escrever é procurar, cavar e ao mesmo tempo agravar o que se sente "sem a cobertura de um cotidiano banal" (id, 479), sem saber o que virá. ("Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadearia milhares de outras, não desejadas, estas." (id, 294).

Da mesma maneira: um rosto de nordestina entrevisto, uma barata movendo-se no fundo de um guarda-roupa, um bandido metralhado pela polícia, um rato esmagado na avenida Copacabana, um simples ovo de manhã sobre a mesa - tornam-se a ocasião de outros tantos eventos, "nebulosos", que vêm reivindicar a atenção (e a dis-tração do "sujeito" que eles afetam), que exigem a palavra; a sintaxe que os diga, a obra que os testemunhe: *A Hora da Estrela*, *A Paixão segundo G.H.*, "Mineirinho", "Perdoando Deus", "O Ovo e a Galinha".

E do mesmo modo ainda, poderíamos dizer que em *Água Viva* o que constitui eminentemente um evento é a própria ocorrência da "próxima frase": a maravilha de sua vinda, iminente (ameaçante) e todavia inesperada. É para lembrar e celebrar esse "simples" evento que a obra se escreve, paradoxalmente e parataticamente. Nesse texto, sem dúvida mais do que em qualquer outro, a escritura se debruça sobre si mesma, se volta o tempo todo sobre o presente de sua própria apresentação sobre o "instante-já" em que a frase vem - que resta no entanto inapreensível, inapresentável. Ela é fascinada assim pelo abismo do nada que há entre as linhas, pela tentação vertiginosa de se instalar no "vazio branco" (AV, 61) que se abre entre as frases. O que "se passa" af não é então história alguma, mas finalmente o próprio passar do tempo, o pulsar dos instantes, palpitação que a cada lance ameaça - mas "ao mesmo tempo" reassegura - o fio e a continuação do que se escreve.

3. A questão do tempo está implicada na essência do evento, e se encontra portanto no centro da escritura clariceana. Em *Água Viva* o que está em jogo na "terrível beleza" (expressão eminentemente baudelaireana) da "seqüência e concomitância" dos "instantes súbitos" (AV, 13) não é outra coisa senão o próprio processo de constituição do tempo, sob os seus dois aspectos elementares: a descontinuidade (a "seqüência" ou o fluxo sucessivo dos instantes) e a continuidade (a "concomitância" ou a co-presença dos traços dos instantes). Escrutando o já em que a frase vem, a escritura trabalha sobre essas duas operações constitutivas do tempo elementar, e que são a condição de possibilidade de toda narração. Ela excede por af os limites do gênero narrativo, ao menos no sentido estrito. Neste, a "vinda" da frase é precisamente o que deve ser esquecido, passar despercebido enquanto evento singular, para que a frase possa ser integrada como um momento da totalidade narrativa, de sua temporalidade e de seu sentido. É contra esse esquecimento (da ocorrência), implicado na própria memória (do ocorrido), que trabalha a escritura de *Água Viva*, se escrevendo "à beira" - e sob a ameaça - da correnteza heraclitiana dos instantes.

No entanto esse trabalho de rememoração é sem fim, a anamnese é interminável, e já contém nela mesma um esquecimento. De certo modo o que a escritu-

ra procura lembrar é isso: que algo sempre deve ser esquecido, se ausentar, para que algo possa ser tornado presente (Px, 199). Mal o advento de uma frase já é anotado - "Agora é um instante. Já é outro agora. E outro." (AV, 33) - e ele já é "esquecido" (como ocorrência) nas palavras que o fixam; "e nada aconteceu, só uns restos de negro carvão" (CL, 78). O já se escapa interminavelmente: nunca é já, ele ainda não é ou já não é mais. Jamais contemporâneo de si mesmo. E é exatamente esse o paradoxo do instante de se ver o ovo: ou é cedo demais (e não há senão a "promessa" de um dia chegar a vê-lo), ou é tarde demais (e não resta senão a "lembrança" de tê-lo visto) (IR, 9).

Esse é ainda o enigma do instante da incorporação da barata, em *A Paixão segundo G.H.* Este instante, "o mais profundo" (Px, 199), não está entretanto encenado, representado no texto; ele é antes a eclipse de toda cena: desfalecimento da consciência (da narrada narradora), branco da narração. (O instante como "vazio branco", isto é, "de um escuro total" (AV, 61, 41)). Ele é o que a consciência, mesmo fenomenológica, não saberia representar. Nesse sentido, aliás, não haverá na *Paixão* comunhão com a "coisa", presença presente a si, e nem portanto reconciliação possível. E tudo isso, como veremos, é justamente de uma importância crucial tanto para a *Paixão* como para a escritura segundo C.L.

Seria preciso articular ainda todo esse trabalho sobre o tempo com outros motivos que insistem nos textos de C.L., tais como o "tédio", o "vazio", o "domingo". Contentamo-nos aqui em notar que, pelo modo de relação com o tempo que eles constituem, esses motivos atestam que a disposição melancólica (que não é "psicológica") é um componente essencial da escritura clariceana. Ela reclama por si só um longo estudo.

4. O evento do encontro de um cego, de um rato ou de um rosto macabro, ou ainda de uma frase obscura, incompreensível, se marca por um sentimento agudo e complexo, de "prazer intenso" e "sofrimento espantado" declara o conto "Amor" (mas de um modo geral o escrever já se acompanha de um sentimento contrário de "felicidade dolorosa" (DM, 477)). É desse "nada ainda nebuloso" (DM, 479) que a escritura deve se aproximar, não tendo por guia senão essa própria condensação afetiva e sem forma. É esta que dá o tom e a "regra" de sua sintaxe, e em particular do tempo dessa sintaxe: seu andamento, suas pausas, seu ritmo, sua respiração (a famosa pontuação clariceana). Uma "sintaxe o mais possível se aproximando e me aproximando do que estou pensando na hora de escrever" (id, 475).

Que essa sintaxe "me" aproxime do que estou sentindo "agora mesmo neste próprio instante" (ibid.), eis o que já trai a cisão aberta pelo evento, a distração ou divisão do "sujeito", apartado do que ele próprio está sentindo, separado de si mesmo pelo que sente. Eis o que já trai a presença de um estrangeiro em "mim". E a escritura, que aparece aí como movimento de aproximação entre a sintaxe e o sentimento, entre o que se sente e o que é sentido, não conduzirá todavia a um unificação da experiência ou à reconciliação do suposto sujeito consigo mesmo. Ao invés, exigindo o desamparo como modo de aproximação, experimentando os paradoxos do instante jamais presente, ela já indica que a sua via é outra, que esta não leva à transparência ("o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser..." (Px, 165-66)), mas conduz antes a provar a incomensurabilidade que há entre o sentimento e a linguagem, entre a "coisa" e a palavra, entre o "escuro" infinito e o sujeito humano.

5. C.L. observa que o sentimento é isto que em princípio excede o que a linguagem sabe ou pode dizer; isto que é rebelde à sua colocação em palavras. Ele

implica por si só a invenção de um novo modo de escrever, apto a testemunhar o que, nele, extravasa os limites do dizível. "Há mais sentimentos que palavras. Ao que se sente não há modo de dizer. Pode-se misteriosamente aludi-los." (CL, 77). E isto significa: a alusão se faz sem regra, sem conceito, sem saber.

A escritura que busca aprofundar e dizer o sentimento singular, aludir ao que "não tem sinônimo" (AV, 96) mas é *index sui*, luta para se escrever sem a herança das regras, "sem saber o que acontecerá". Atestando uma singularidade, ela é fatalmente levada a **descobrir, desestabilizar as normas da comunicação**. Ela rompe não apenas com as regras vigentes do romance "realista" local, regionalista ou psicológico, mas sem dúvida também com vários operadores do próprio gênero da narração romanesca; ela excede mesmo as categorias da língua e portanto do pensamento (releia-se aqui a "Declaração de amor" à língua portuguesa, "penosa e terrível", e a exigência de trabalhar e "se trabalhar" contra a herança, a tradição, o "túmulos do pensamento", para fazer dela uma "linguagem de sentimento e de alerteza" (DM, 134; CL, 67-69)). Levada a avivar, a agravar ao extremo a confusão moderna (como diria Auerbach) entre o baixo (*humilis*) e o elevado (*sublimis*), entre o vulgar e o divino, o ordinário e o infinito, - e isso já ao nível do léxico e da sintaxe do seu idioma, - essa escritura acabará por subverter os limites reconhecidos entre belo e não-belo, entre literatura e não-literatura, logo entre o que é e o que não é escrever. É assim que ela atesta algo que não pode ser pronunciado, articulado ou julgado, ao menos segundo as regras e os critérios em vigor, os do gênero de discurso da crítica literária incluídos.

6. A escritura clariceana é um modo de autoreflexão permanente sobre o que se sente e sobre a forma de dizê-lo, sem trai-lo. Ela vem continuamente meditar sobre si mesma (inclusive para se destituir...), por exemplo a partir da perda da linguagem do herói de **A Maçã no escuro**, da luta para dar forma da narradora da **Paixão**, ou da escuta da próxima frase em **Água Viva**, ou ainda através da colocação em cena do próprio Autor, como um personagem entre outros, nos últimos textos de **A Hora da Estrela** ou de **Um Sopro de vida**. Esse caráter "metalingüístico", autoreflexivo, **transcendental** como diriam os Românticos de Jena, traduz um impulso a se estender para além da experiência sensível (Px, 217), a pensar a sua própria condição de possibilidade ("por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa..." (Px, 212)), a se alargar até o ilimitado, o absoluto, **das Unbedingt** diria Schlegel: o incondicionado.

O que finalmente está em jogo com essa escritura, não se situa portanto ao nível fatural do que "é", no espaço e no tempo, mas bem ao nível **ontológico** disso que dá a ser - se eclipsando. Ou se se preferir: ao nível da inominável "força criadora". Ora, se o que "é" é um **isto** determinado, já determinável na linguagem pelos dêiticos ("aquelas caravanas rumo ao Tibet", "esta frase aqui no papel"), o que dá a ser é por excelência indeterminável enquanto tal, e portanto não é. Como então uma frase, ou uma cadeia de frases, poderia tornar presente "algo" que não é (determinável)? Como poderia determinar, dar forma ao indeterminável? Este dilema é a questão de toda a estética do sublime. **A Paixão** segundo G.H. se abre com esse dilema.

A Paixão, in fine: "Aquilo de que se vive - e por não ter nome só a mudez pronuncia - é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome e torne concreto o impalpável - mas porque designo o impalpável como impalpável..." A escritura então não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem,

ela **faz sentir** que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evolva. Kant diria: ela o apresenta negativamente. E esse é o destino ou a destinação de uma escritura que busca dar forma ao incomensurável (pô-lo em palavras): ela deve fazê-lo de tal sorte que o sem-forma (a "não-palavra") possa vir se inscrever, no limite do não inscritevel. Ela procede portanto, fatalmente, de uma estética do fracasso, da falência ou do desfalecimento da forma.

7. Que as questões da escritura são questões de ontologia, isso não quer dizer que os romances de C.L. sejam "metafísicos". O interessante é que por seu trabalho específico a escritura se distingue tanto da ênfase metafísica como da presunção positivista. Digamos, para simplificar, que estas duas correspondem a dois modos de "esquecimento" da **diferença ontológica** entre o que é (o "concreto" segundo C.L.) e o que dá a ser (o "impalpável"). A ilusão metafísica consiste em pretender designar ou nomear o que é inominável por excelência, se esforçando para "tornar concreto o palpável". O erro positivista, ao contrário, reside no pressuposto de que não há senão o que é designável e descritível, ao menos em princípio, todo o resto sendo quimera: ele abole ou repudia simplesmente "o palpável". Ora, o trabalho da escritura atesta, contra a presunção do entendimento, que os fatos não resolvem tudo e que há um resto; e ao mesmo tempo lembra, contra a ilusão metafísica, que esse resto entretanto não é designável, nem representável. Há o inominável, o irrepresentável, este não é um "nada", mesmo se ele não pode ser senão aludido, mesmo - e sobretudo - se não se trata de torná-lo "concreto", como observa a **Paixão**.

A escritura segundo C.L. permanece assim, consciente ou inconsciente, fiel à interdição bíblica, judaica, de delimitar o que não tem limites, de representar o absoluto. (O instante "pela sua própria natureza me é interdito". "É impronunciável." (AV, 8, 95)).

8. Esse inominável, sem medida comum com a experiência ou com a palavra, eis o "infinitamente outro" (AV, 83), o "**Deus absconditus**" por assim dizer, da escritura segundo C.L. E neste sentido isto equivale a dizer que não há, nem pode haver "misticismo", "revelação" ou "epifania" do divino nessa escritura (esta terminologia teológica conota, aliás, uma dimensão edificante e uma religiosidade que é estranha ao sentido do trágico que habita uma escritura profundamente irreconciliada e não reconciliante). Retome-se, se não, o que a **Paixão** por exemplo "revela", no ápice, isto é no abismo, de uma trajetória exemplar por sua ascensão: "Era assim então que se processava? "Não saber" - era assim então que o mais profundo acontecia? alguma coisa teria sempre, sempre, que estar aparentemente morta para que o vivo se processasse? (...) Como uma transcendência. Transcendência, que é a lembrança do passado ou do presente ou do futuro. A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa?" (Px, 199).

Que algo resta sempre ausente, não dito, esquecido ou eclipsado, para que algo possa tomar forma, se dizer, eis o que se indica bem à escritura, o que ela "experimenta" como sendo a sua lei, a sua própria condição de possibilidade - e de impossibilidade. O termo "transcendência" vem nomear aí justamente, e *avant la lettre*, o que no horizonte do pós-romantismo J. Derrida chamará de "**différance**": essa não-presença a si "originária", a partir da qual e em direção à qual a escritura se põe à obra. Ele concerne precisamente a estrutura paradoxal da temporalidade e do "instante" clariceano.

Não há então aí nenhuma intuição sensível de uma presença integral ou

“experiência mística” do vazio (pleno); há antes uma vertigem ou falência da experiência (para falar aqui com W. Benjamin e sua estética do choque, cuja importância para o nosso estudo é fácil adivinhar). É justamente essa falência que serve de “passagem” por sobre o abismo que há entre a forma e o sem-forma, a palavra e o afeto, permitindo exprimir - mas apenas negativamente - o inexprimível, permitindo aludir ao inominável; pronunciando-o pela mudez, diria C.L.

9. Essa “estética do fracasso” se deixa descrever ainda do ponto de vista da diferença ou da “defasagem” (AV, 62), do “viés” (id, 81-83) irremediável que há entre o dizer e o querer-dizer, o dito e o não dito, o que está escrito e o que é para ser lido. Todo dizer reenvia constantemente a um não-dito, que trabalha o que se escreve, enquanto se escreve, e que ao mesmo tempo lhe escapa interminavelmente. A escritura repousa sobre essa lacuna (O. Paz), as palavras e frases ocultam um vazio branco do qual entretanto elas dependem: “O que te falo nunca é o que eu te falo, e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.” (AV, 14). O não-dito é essa coisa que é sempre outra, é essa “transcendência” que atrai a escritura e que, cada vez que esta acredita alcançar, “eis que é ilusório, porque de novo continua inalcançável” (AV, 86). Escrever segundo C.L. é antes **escutar**, é procurar captar isto que fala através do que se diz. É isso que busca uma escritura da “não-palavra” (assim como os escritos de S. Beckett procuram, a seu modo, uma literatura do “unword”). Daí o problema do Livro, que obseda todos os que escrevem: ele nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas “outra coisa” que não se chega a dizer, ele é sempre para mais tarde, à **venir**. “O que eu não sei dizer, confessa C.L., é mais importante do que o que eu digo. (...) Cada vez escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever.” (CL, 85).

Mas ao mesmo tempo essa condição languageira, esta finitude humana, se muitas vezes ela faz a infelicidade do filósofo, ela constitui entretanto um trunfo para o artista: sua fraqueza é a sua força, seu fracasso será sua glória. Ela lhe indica por linhas tortas o destino a seguir: o de atestar algo que no entanto não pode ser exprimido, que independe do que quer dizer o “autor” e que portanto não é o que sua linguagem diz quando ela diz algo. Wittgenstein havia formulado perfeitamente o problema: quando o artista, escreve ele a P. Engelmann, “não se esforça em exprimir o que é inexprimível (**das Unaussprechliche auszusprechen**), então **nada se perde**. Mas o inexprimível está - inexprimivelmente (**unaussprechlich**) - contido no que é exprimido!” (**Letters from L.W.**, p. 6).

C.L. não indica outra coisa quando recorre à analogia, tornada famosa, do ardil da pesca. “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu.” (AV, 23). E essa analogia ainda mostra, por seu próprio limite (lá onde ela precisamente falha...), que a entrelinha - o silêncio, o sentimento - **pertence** à linguagem, e que escrever, inscrevendo a não-palavra, exige bem de quem escreve que ele não seja o “usuário” da linguagem (esta não é um “instrumento”!), mas antes se alheie, se ausente, “deixe de se ser”, para que a coisa **se** escreva: “Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.” (**ibid.**).

Esta distração ou subtração de quem escreve, sua “abstração total” (CL, 79), é uma maneira de também dizer que não há relação exprimível, definível ou conceitualizável, entre a palavra e a não-palavra, entre o que é dito e o que é aludido. Tudo aí se joga e se trabalha nas profundezas da “funda reflexão inconsciente”

(DM, 390; cf. Px, 199). Eis porque a escritura não saberia se sujeitar a uma finalidade ou regra predeterminada; a arte de captar a não-palavra se exerce lá onde o conceito não reconhece nada, "indizivelmente". Ela provém de algo como um jogo livre entre necessidade e contingência, uma lógica paradoxal que no idioma clariceano concerne a "fatalidade do acaso".

10. Ora, se escrever é procurar inscrever o não dito no que é dito, incorporar o sem-forma na forma, isso talvez permita compreender o interesse privilegiado desse modo de escritura por tudo o que é informe, disforme, feio; quer se trate de suas cenas e de seus personagens, quer se trate de sua sintaxe ou de seu léxico. O informe, o feio, não seriam aí um análogo sensível disso que resta inexprimível, uma figura negativa do infigurável?

A questão já se põe ao nível da cena da escritura. Insetos, ratos, párias, galinhas, indigentes... De onde vem a atração que estes seres ordinários, errados, repulsantes em si, exercem no entanto sobre a escritura? Por que é particularmente através dessas figuras malformadas que "a coisa vem" e a escritura se "inspira", que o evento se constitui, que se suscita o sentimento e se atesta que há o indizível? "Só o errado me atrai..." (AV, 99). De onde vem essa força obscura do que é habitualmente tido por malfeito, defeito, defecção?

E de um modo mais geral: o que significa uma literatura, uma arte, que tira a sua energia não mais de uma estética do belo, mas por assim dizer, da feiúra? Que tira o seu princípio não mais do sentimento de prazer, mas de um sentimento contraditório, contrariado de "alegria e dor"?

11. A questão concerne, no fundo, um problema geral que não deixa de assediar a cultura ocidental moderna ("minha civilização", dizia G.H.): o problema do fim da arte. Num mundo que se constitui através da objetivação crescente da natureza e da concomitante dissolução das certezas religiosas, metafísicas e políticas, através do declínio das tradições e da mutilação e destruição da experiência, o ideal clássico da "bela totalidade" sem dúvida se arruína. A modernidade não poderia mais se exprimir numa arte que fosse a do belo. A arte é levada ao contrário a transgredir os limites do belo e mesmo do que é suscetível de se tornar arte; ela tende a acolher o feio e a ir em direção à antítese da arte, à "anti-arte". (C.L. se dizia justamente "antiescritora" (CL, 71)). Com essa irrupção da "natureza monstruosa", da "feiúra arcaica" (Adorno) na prática artística, é a questão do sublime que se introduzirá na arte. A presença insistente do repugnante como força ativa na escritura literária moderna, de Baudelaire a S. Beckett, dá a medida desse processo. "Para nós, arte é coisa do passado", concluía Hegel, comentando precisamente o advento do romantismo.

Mais de um século depois, e sobretudo após Auschwitz (o que vale dizer: testemunhando a ruína da metafísica especulativa hegeliana), Adorno radicalizará de certo modo essa perda do caráter artístico da arte (*Entkunstung*), enunciando o paradoxo segundo o qual "a arte deve ir para além de seu próprio conceito se ela quiser lhe permanecer fiel." (*Teoria estética*, II, 10). E nesse sentido "A arte deve fazer sua causa [*ihrer Sache machen*; "fazer sua coisa" seria uma tradução literal que tem ao mesmo tempo uma curiosa ressonância clariceana] do que é proscrito enquanto feio"; ela deve se tornar assim "a testemunha do que é recalcado e renegado pela dominação." (*Ibid.*, III, 2). O que é repulsante para a sensibilidade, dizia Adorno parafraseando Kant, tem uma afinidade com o espírito, que é infinito. **Água Viva**, que se apresenta explicitamente como "o figurativo do inominável" (AV, 97), diz à sua maneira, numa passagem evocando "seres putrefatos em decomposição":

"Quanto mais maldita, mais até o Deus." (AV, 47).

12. Kant foi efetivamente o primeiro que, antecipando o romantismo de Jena e sua posteridade, elaborou filosoficamente os princípios paradoxais de uma estética que não é mais a do belo, mas a do sublime. Essa estética levará justamente ao extremo a exigência de uma arte que resiste constitutivamente à sua anexação e superação pela filosofia ou pela ciência (e pela indústria) modernas, que é irreduzível, em suma, à dialética hegeliana do conceito. Convém portanto indicar aqui, antes de concluir, e ainda que sumariamente, o argumento geral da Analítica kantiana do sublime, evocada mais de uma vez nestas páginas.

Kant mostra que o sublime se marca por um sentimento ambivalente, contraditório, comparável a um estremecimento [*einer Ershetterung*: um abalo, uma comoção]: uma rápida sucessão de atração e de repulsão pelo mesmo objeto (*Crit. do juízo*, § 27). O prazer conflituoso que procede desse sentimento, e que ele chama de "prazer negativo", é um prazer mediatizado pela pena. É nesse sentido que o sublime, à diferença do belo, nos prepara para estimar algo contra o nosso interesse (sensível). A pena de que se trata aí, vem da insuficiência da imaginação para pôr em forma, apresentar, o que é exigido por um conceito indeterminado da razão: o conceito de infinito, por exemplo, ou de absoluto, o de infinitamente grande ou de absolutamente poderoso. Mas dessa pena vem uma alegria, que é a de descobrir, neste e por este próprio sentimento de insuficiência, um acordo com esse conceito da razão pura em nós e, ainda neste acordo, o índice de "nossa destinação supersensível" (*ibid.*), que é a de nos tornar mais receptíveis ao que excede toda experiência, mais suscetíveis ao incondicionado, e portanto mais aptos a nos propor fins livremente (§ 83).

Logo, por seu próprio fracasso a imaginação obtém em êxito, conseguindo aludir, isto é apresentar - mas de maneira puramente negativa, por sua própria impotência para apresentar (sob forma sensível) - o conceito de infinito ou de absolutamente grande. O sentimento do sublime não é portanto relativo ao objeto, o qual, como sublinha Kant (§ 25), pode ser informe ou sem forma (e mesmo deve sê-lo de preferência), mas relativo à finitude da imaginação que, no esforço para exceder os seus próprios limites, de maneira a convir ao que é ilimitado (para a razão pura), se abisma finalmente nela mesma de maneira patética (§ 26).

13. Estas indicações sumárias já permitem entretanto ver como a escritura clariceana procede, à sua maneira, de uma estética do sublime. Já se terá então compreendido que tudo o que tentamos destacar aqui envia a essa estética paradoxal do não-belo: o evento e o sentimento contraditório que o assinala; a "transcendência" ou a defasagem do instante-já em relação a si próprio; o desregulamento da poética dos gêneros e a desarticulação da sintaxe; a não-palavra e a mudez, que atestam a finitude da capacidade de dar forma à "coisa"; a melancolia mas também a alegria de pelo menos testemunhar o indizível, cumprindo um destino que impele a remontar em direção ao incondicionado; a convicção de que o importante não se assinala senão negativamente: é impalpável, incompreensível, inominável, etc.

Enfim, a estética da escritura sublime também se indica na atração irresistível, e contraditória, que essa escritura experimenta pelo que é informe, rude e disforme. Com este ela mantém uma relação intensa, feita de sentimentos contrariados, oscilando como num abalo entre a aproximação e a repulsão, o amor e o nojo, a identificação e o 'arcaico horror' (Px, 53), num esforço atormentado para acolher o que entretanto repugna. E isso implica um trabalho sobre os limites e no limite da arte, à beira do abismo - onde o disforme resiste à forma, impele ao fra-

casso e deixa adivinhar o impronunciável. O feio, o repugnante, que estão sempre associados ao perigo e traduzem uma angústia na ordem estética, são então um índice, um analogon sensível do "escuro em nós" ("Mineirinho").

BIBLIOGRAFIA

a) Obras citadas de Clarice Lispector.

Px - *A Paixão segundo G.H.* (1964), Sabiá, RJ 1968.

DM - *A Descoberta do mundo* (crônicas, 1967-73), Nova Fronteira, RJ 1984.

IR - *A imitação da rosa* (contos), Artenova, RJ 1973.

AV - *Água Viva* (1973), Círculo do Livro, SP 1976.

PNE - *Clarice Lispector* (fragmentos inéditos, apes. O. Borelli), Nova Fronteira, RJ 1981.

b) Outras referências.

TH. W. Adorno, *Aesthetische Theorie* (1970), tr. fr. Jimenez, Klincksieck, Paris 1974.

E. Auerbach, *Mimesis* (1946), tr. fr. Heim, Gallimard, Paris, 1968.

W. Benjamin, *Charles Baudelaire (1938-39)*, tr. fr. Lacoste, Payot, Paris 1982.

J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967.

P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, B. Blackwell, Oxford 1967.

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. fr. Philonenko, Vrin, Paris 1979.

G. Kortian, "L'art appartient-il au passé?", *Critique*, 416 (jan 1982).

Ph. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy (trad. e apes.), *L'Absolu littéraire*, Seuil, Paris 1978.

J.-F. Lyotard, *Le Différend*, Minuit, Paris 1984.

-, "Sensus communis", *Cahier du Collège international de philosophie*, 3 (1987).

O. Paz, *La fleur saxifrage*, tr. fr. Masson, Gallimard, Paris, 1984.