

# A letra e o inacabamento da escrita: uma leitura de “Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis, à luz do conceito de obra, em Maurice Blanchot

**Edson Santos de Oliveira**

Doutorando em Literatura Brasileira pela UFMG

Blanchot (1980, p. 157), citando Levinas afirma: “... sauver un texte de son malheur de livre”.. Talvez aí esteja um começo para se pensar a obra. O livro, enquanto materialidade, pura infelicidade. Uma obra é uma *realização* de letra e silêncio, espaço sem tempo, texto por vir. Para o autor de *O espaço literário*, “A obra realiza relações que *precedem* toda a realização objetiva e técnica” (BLANCHOT: 1984, p.207. Grifo do autor).

O vocábulo “obra” possui várias acepções no dicionário. Vem da raiz latina *opera*, que tem a ver com *fazer*, *realizar*. E é interessante notar que a palavra “fazer” é também o significado do termo *poiesis*, em grego. Poeta é o que faz, é o que tira do nada. O poema é, pois, na esteira de Alain Badiou (2002, p. 32.), “um não-pensamento que se apresenta no poder de linguagem de um pensamento possível”.

A mesma raiz do verbo “obrar” está em “operar”, que por sua vez nos remete a incisão cirúrgica, corte. O que é uma obra senão um corte, um traço? Sendo um *real-izar* de relações precedentes, mas sem origem, ela nos permite *vislumbrar* o Real (com maiúscula, no sentido que lhe atribui Lacan). E esse vislumbre é um corte. É da fragilidade do corte que podemos nomear, ainda que precariamente, o Real. Assim, a “gênese” da obra se dá no traço, fragmento, murmúrio. É daí que brota o *désœuvrement* onde o escrever produz a ausência da obra, voltando-a à sua solidão, o tempo da ausência de tempo (BLANCHOT: 1987, p. 20).

Essa idéia do corte nos leva a pensar na verdade, não no sentido metafísico, mas de vir a ser. Para Heidegger, a verdade é anônima e nasce do vazio. Verdade e pensamento estão estreitamente ligados ao conceito de liberdade. Como nos ensina Alain Badiou (op. cit. p. 75.), “O próprio Heidegger propôs dizer que a essência da verdade não era outra coisa senão a liberdade. É indiscutível”. E Badiou, mais à frente, afirma que, no pensamento contemporâneo, é importante buscar um pensamento da escolha e da decisão que vá do vazio à verdade, deixando de lado a figura do mestre, mas não o sacrificando (BADIOU: op. cit. p. 75).

Relendo Badiou, percebemos que o conceito de verdade, além de estar sintonizado com o de liberdade, tem a ver com a categoria heideggeriana de errância. Nessa linha, a noção de falso e verdadeiro acaba se neutralizando. O erro pode ser um caminho para um acerto, sempre instável, por sua natureza.

Blanchot também nos ensina a reler Heidegger, que nos parece ainda preso excessivamente à linguagem, ainda cativo da Ontologia. Mas há entre eles um ponto comum: ambos lançam mão de categorias como inacabamento, vazio, errância da obra, ambigüidade. Em Blanchot, parece haver um avanço. Nele a obra é uma *experiência de vazio*, de inacabamento. E o que o artista “terminou num livro, recomeçá-lo-á num outro” (BLANCHOT: 1987, p. 11).

Embora exista o livro enquanto objeto, há um livro, no sentido abstrato, ligado a representações de idéias. Daí o caráter ambíguo do conceito de livro e obra, oscilando entre o material e o virtual (TURRER, p. 17).

Se escrever é produzir a ausência da obra, essa ausência deve se manifestar de alguma forma. Assim, a ambigüidade da obra nos leva à ambigüidade da letra. A letra tem uma natureza material e imaterial ao mesmo tempo. Estando na transição entre o Real e o Simbólico, como queria Lacan, ela se coloca numa posição intermediária, num vir-a-ser constante. Fluxo heraclítico. E a letra, como o livro, pode perfeitamente ser ilustrada na metáfora da fonte. “A imagem da fonte, como coisa a fazer brotar a água, sempre a mesma, sempre outra é uma boa comparação para o livro, como mostrou Daysi Turrer (op. cit: p. 17). Acompanhando Blanchot, podemos dizer que o livro está sintonizado com a idéia de objeto ao passo que a obra é sempre inalcançável (BLANCHOT: 1987, p. 11).

Uma obra não tem origem nem fim. “Todo começo é um recomeço” (TURRER, op. cit. p. 17). Todo traço é segmento e seguimento, é corte e fluxo. A escrita, na esteira de Blanchot, não existe, mas é. Ela supõe a linguagem que só começa no vazio. Não podemos dizer que o escritor escreve, mas que “isso” escreve. E esse “isso” que nasce já é natimorto. “O texto”, como afirma Lúcia Castelo Branco (no prelo: p. 01), “é esse natimorto que esperávamos sem saber”. O texto, quando nasce, já conduz o escritor para o morrer. E é interessante notar que a palavra “conduzir” e “traduzir” têm uma raiz latina comum: *dux*, chefe, condutor, em suma, o que leva para o inesperado.

O que é a obra senão uma tradução? Mas a tradução deve ser entendida aqui no sentido benjaminiano. Tradução que, enquanto letra (não sabemos se Benjamin leu Lacan, mas tinha conhecimentos da cabala judaica), sonda despreziosamente o inapreensível do Real.

A obra, tradução do inconsciente, tradução-traição, se plasma na linguagem, esse constante vir-a-ser. Dessa forma, o escritor como tradutor busca a linguagem adâmica, colada ao objeto, letra. Se a palavra mata a coisa, o tradutor, que é poeta, condutor do sentido, poderá criar significados inesperados a partir da morte do próprio significado. Podemos, pois, deduzir que a obra tem uma feminilidade que lhe é inerente na medida em que ela

habita um estágio de semioticidade, de anterioridade à simbolização. Como a escrita se vê forçada a caminhar para o simbólico, a saída é trapacear com o autoritarismo da linguagem através da letra, que nomeia, fragmentariamente, o Real. A letra passa a ser assim uma espécie de fronteira entre a palavra e a coisa. A sua leveza é que permite ao escritor flutuar entre a vida e a morte do sentido.

Se a linguagem se irrompe numa “não-origem”, podemos concluir que a escrita corresponde à pulsão de vida que tem na morte o seu suporte. E poderíamos aqui levantar uma hipótese: se o derivado da pulsão de morte é a destrutividade, não haveria uma relação entre “escrita da destruição” e pulsão de morte? A escrita em grau zero (ou o texto da letra) não estaria sintonizada com a melancolia, que no fundo é um estar a morrer? Para Freud, as pulsões de vida (pulsões sexuais e instinto de conservação) aglutinam o que as pulsões de morte desintegram. No entanto, essas duas pulsões funcionam em estado de imbricação. Na melancolia, segundo Freud, haveria uma pulsão de morte em estado puro. “Agindo fundamentalmente em silêncio e sem se restringir aos poderes da agressão destrutiva, a pulsão de morte é o que não quer ser escrito ou falado, sendo, portanto, obstáculo à emergência da palavra” (CARVALHO: 2003, p. 180).

A obra, como afirma Blanchot, mais do que a morte, apresenta o estado de morrer, infundável processo, fluxo sem fim. O “lugar” da escrita parece estar bem próximo do “lugar” do Real e da pulsão, principalmente a de morte. Se escrever é um estar a morrer, a escrita acaba tocando no silêncio, enquanto possibilidade de significação. E é neste silêncio que reside a falta, o gozo. A escrita é a tessitura desse gozo, sempre impossível, gozo que é bordado pela morte.

Visto que a linguagem não dá conta de esgotar a infinitude do Real, só mesmo através da letra é que podemos nomear, acenar, provisoriamente, para esse Real, horizonte sempre vislumbrado e nunca atingido. Uma vez que escrever é impossível, é pela letra que o escritor renuncia a nomear plenamente o mundo e apenas o designa por redução, tradução, repetição enquanto diferença. A letra é a marca da escrita no seu desaparecer, é um estado de melancolia que insiste em não morrer. Blanchot afirma que “as palavras do escritor têm tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa, e uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo” (BLANCHOT: 1997, p. 54).

Se a linguagem faz aparecer e desaparecer a coisa, é preciso pensá-la como espaço inocupável, como afirma Mauro Cordeiro, citando Macherey: “A linguagem não é um instrumento conformado à mão do homem, mas um lugar para habitar, um espaço de que a literatura, através de suas ‘experiências’, revela a realidade inobjetiva. Com efeito, esse espaço não está cheio, particularmente, do homem e de seus projetos positivos, mas é esse espaço profundamente inumano que é inocupável em sua totalidade” (ANDRADE: 2002, p. 110).

A escrita é um jogo de ausência e presença, forma que é conteúdo, escrita negativa enquanto texto do morrer. A obra supõe, na esteira de Blanchot, uma escrita do des-astre, pulsar, constelar (e também pulsão), cintilância, limite vítreo que, entre a palavra e a coisa, demonstra mais do que representa, tênue transparência entre vida e morte, silêncio e discurso, enfim, a obra supõe uma língua fora do poder. Neutro.

“Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis, é um conto que pode nos servir como um exemplo de obra inacabada, texto da letra para Lacan, escrita do desaparecimento, no sentido proposto por Blanchot.

Mestre Romão se sente melancólico porque não consegue construir uma obra musical, iniciada três dias depois de casado: “(...) mas a verdade é esta: – a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia” (p. 39). Mestre Romão insiste numa tradução (criação) do fracasso e seu texto não vem ao papel, obra que se instala no silêncio. Pausa musical. Interessante perceber que a própria casa onde mora o regente de orquestra é vazia como a obra que ele tenta compor: “A casa *não* era rica naturalmente; *nem* alegre. *Não* tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, *nem* passarinhos que cantassem, *nem* flores, *nem* cores vivas ou jucundas. Casa sombria e nua” (p. 38, grifo nosso). Sua morada é um espaço nu e essa nudez se reforça nos vocábulos negativos: “não”, “nem”: lugar sem som, sem decoração, espaço do despojamento. Mestre Romão é a concretização do desaparecimento/aparecimento da obra.

É triste e circunspecto, mas ao reger “Tudo isso desaparecia à frente da orquestra” e tornava-se alegre. Ele empresta seu corpo para que brilhe a obra de outro: “... então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua” (p. 38).

O texto que o regente tenta compor se aloja no silêncio. No entanto, ele rege uma obra de outro, destoando de suas solitárias notas que se recusam a pousar no papel de sua partitura. O que está ausente na partitura (a música que ele quer criar) se presentifica no corpo, que ele empresta para que brilhe a obra de outro, um compositor barroco, lúdico, dialógico por excelência, que é o Padre José Maurício. Ao reger, as notas não compostas de Mestre Romão estão a morrer. Sua regência é um resto de escritura que não chega ao termo. O que o corpo “diz”, quando ele comanda a orquestra, é um resíduo de outro texto não nascido, sua obra em estado de letra. O que os componentes da orquestra tocam expressa uma potencialidade de significação que ele tenta traduzir no corpo. A interpretação dos músicos regidos por ele é também corpórea, sem palavras, apenas som, pausa, respiração, traduzindo o “querer dizer” do maestro, que é gesticulado. Esboço de obra não nascida, gesticulação precedendo o som, que não se realiza, texto natimorto, a sua obra não vem à luz. Se Romão se transfigura, ao reger, é porque está sensível a um som que vem dos corpos que compõem a orquestra, corpos cujos acentos, pulsões, pausas, agudos e graves não são

traduzidos para a palavra escrita. Daí o “fracasso” do Mestre, ao tentar criar sua obra, ao perceber que a seqüência sonora que tenta pôr no papel não tem essa riqueza musical da música do Padre José Maurício. O texto que Romão rege é que lhe permite ter acesso ao impossível de seu próprio texto, texto do gozo, da morte, que apenas se teatraliza em gestos corporais e nunca se manifesta no papel, na partitura: “Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única de tristeza de mestre Romão” (p. 39).

Romão, como um pássaro engaiolado, sofre o tormento da escrita, ao compor um canto esponsalício. A palavra “esponsalício” nos remete a casamento, união. O maestro ficou viúvo pouco tempo depois de suas núpcias. Solitário, não conseguindo uma união plena – que para a sociedade burguesa da época era sinônimo de casamento – tenta criar em vão um canto esponsalício e sua obra inacabada é metáfora de sua própria condição existencial: busca, em vão, *casar* a forma ao conteúdo na elaboração de uma obra que celebrasse a união amorosa: “Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste por não ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta.” (p. 39). Essas primeiras notas – garatujas de um tempo mítico, nupcial, que não se completa – correspondem a um texto melancólico por excelência, refletindo a própria melancolia do mestre.

Romão desloca o amor da esposa morta para a obra. Não se completando mais na sua outra metade, que faleceu, empresta seu corpo para que a obra de outro – a do Padre José Maurício, outro solitário e melancólico – se una ao seu, construindo, de modo sublimado, um canto esponsalício, completando assim, pelo deslocamento, sua falta. No entanto essa complementação nunca se realiza. A melancolia insiste. Existe uma obra na iminência de vir a público, obra que atormenta o criador, mas se aloja na sua solidão. O médico lhe dá um conselho: “– Isso não é nada; *é preciso não pensar em músicas...*” (grifo nosso). O conselho médico é sugestivo: “não pensar em músicas” tem duplo sentido: esquecer o dia-a-dia, o seu cotidiano profissional, mas pode também significar “não pensar”, estar em estado de vazio, de passividade, como ensina Blanchot: “Se há uma relação entre escritura e passividade, é que uma e outra supõem o apagamento, a extenuação do sujeito: supõem uma mudança de tempo: supõem que entre ser e não ser alguma coisa que não se completa acontece, entretanto, como tendo desde já surpreendentemente acontecido – o *désœuvrement* do neutro, a ruptura silenciosa do fragmentário” (BLANCHOT: 1980, pp. 29-30).

E a “cara metade” do texto que Romão tenta compor surge do exterior, quando ele desiste de sua obra e a rasga: “Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça, embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma cousa nunca antes cantada nem sabida, na qual cousa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante

anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou.” (p. 40)

A seqüência musical que Romão busca, essa obra que não vem e o deixa triste, se manifesta quando ele ouve um canto espontâneo de uma mulher recém-casada, contemplando o marido. Ambos estavam numa janela. Não estaria aí uma sutil ironia machadiana ao mostrar o casamento como símbolo da felicidade completa da burguesia da época e a arte, no caso o canto esponsalício, como reflexo servil dessa satisfação? É este ser apaixonado que lhe dá um solfejo natural, murmúrio, notas, texto ansiosamente procurado pelo maestro, texto do corpo, da falta (vem de uma janela), frase musical, feminina e de desamparo, texto da voz, da letra, da errância, pleno de pulsões de vida, mas... de totalidade, isto é, iria completar a obra do mestre. Para que essas notas continuem belas, na esteira do pensamento de Blanchot, devem se perder no vazio e morrer, voltando novamente ao silêncio de onde vieram. Romão acabara de rasgar a partitura na qual tanto martelara para compor a sua obra. E é nessa perda que ele acaba, paradoxalmente, escrevendo. Romão vivencia a experiência de não publicar, deixando a obra na sua solidão essencial. Só resta a ele morrer com o seu próprio texto, não escrever esse livro por vir, que brota da passividade, do desastre: “– Não escrever – que longo caminho antes de aí chegar, e isso não é nunca certo, não é nem uma recompensa nem um castigo, é preciso somente escrever na incerteza e na necessidade. Não escrever, efeito de escritura; como uma marca de passividade, um recurso da infelicidade. Que esforços para não escrever, para que, escrevendo, eu não escreva, apesar de tudo – e finalmente eu cesse de escrever, no momento último da concessão: não no desespero, mas como o inesperado: o favor do desastre” (BLANCHOT: 1980, p. 23).

## **Bibliografia**

ANDRADE, Mauro Cordeiro. *A experiência da escrita nas memórias de Schreber*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG. Dissertação de Mestrado, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 20.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BRANCO CASTELO, Lúcia. *Pena da escrita* (no prelo).

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

TURRER, Daysi. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG. Dissertação de Mestrado.