



VIOLÊNCIA, SILENCIAMENTO, LITERATURA: A EXPERIÊNCIA DO FORA E A DENÚNCIA DA REALIDADE

Cristiane Ribeiro Côrtes*

* crisfelipecortes@gmail.com

Mestre em Teoria da Literatura e Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, UFMG, professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG, unidade de Nepomuceno.

RESUMO: Este artigo discutirá o conceito do *Fora*, de Maurice Blanchot, a partir de dois autores contemporâneos, Herta Müller e Ítalo Calvino. Pretende-se desenvolver uma reflexão no que tange aos tipos de violência existentes na sociedade e tratados na Literatura a partir de uma perspectiva aparentemente desconectada de sua verdadeira intenção. Tendo como mote a metáfora do lixo, os textos eleitos deverão dar conta de ilustrar em que medida a profundidade da escrita no *Fora* pode elucidar, de uma forma significativa, os processos de trauma sofridos no plano da realidade. O texto procurará evidenciar a dificuldade de se lidar com tamanha violência no campo da linguagem. Na escrita, os autores optam por um viés externo àquele que evidencia um problema, negando a linguagem, silenciando sobre o que faz sentido, dialogando com o *Fora* e atribuindo uma significância mais próxima, não da realidade, mas do contexto real referente às situações de violência.

PALAVRAS-CHAVE: Violência, O Fora, Literatura Contemporânea

RESUMEN: Este artículo va a discutir el concepto del *Fuera*, de Maurice Blanchot, a partir de dos autores contemporâneos, Herta Müller e Ítalo Calvino. Se pretende desarrollar una reflexión acerca de los tipos de violencia existentes en la sociedad y discutidos en la Literatura a través de una perspectiva aparentemente desconectada de su verdadera intención. Teniendo como mote la metáfora de la basura, los textos elegidos deberán ilustrar en qué medida la profundidad de la escritura en el *Fuera* puede elucidar, de una forma significativa, los procesos de trauma sufridos en el plan de la realidad. El texto buscará evidenciar la dificultad de tratar con tanta violencia en el campo del lenguaje. En la escritura, los autores optan por una mirada externa aquélla que evidencia un problema, negando el lenguaje, silenciando sobre lo que hace sentido, dialogando con el *Fuera* y atribuyendo un significancia más cercana, no de la realidad, pero del contexto real relacionado con las situaciones de violencia.

PALABRAS CLAVE: Violencia, Fuera, Literatura Contemporânea

Nas Literaturas das últimas décadas (fim e início de século), é fácil perceber que a perspectiva do fragmentário tem se intensificado. Nesse sentido, o inacabamento da obra torna-se comum nas narrativas sobre a experiência do trauma e da violência, deixando vazio o lugar do ponto de sutura, preenchido com a palavra aberta, o silêncio ou o não dito. O Espaço Literário possibilita a separação entre a palavra e o silêncio, entre o 'eu' e o 'outro', entre a comunicação e sua impossibilidade. Elementos próprios da experiência do impossível para o homem emergem no texto literário como "algo a incomunicar". Dessa forma, percebemos que a Literatura pode abrigar nossos impossíveis, pois lá é o espaço do irreal, do que está fora da realidade e, ao mesmo tempo, dentro. Perceberemos que escrever é levar a palavra até o ponto de ausência em que ela desaparece, onde todos os sentidos estão neutralizados. Este seria, então, o ponto de discussão deste artigo: em que medida interessa-nos mais esse ponto de ausência que a própria palavra? Como pensar na possibilidade de uma linguagem literária expressar, dentro de seu próprio sistema, a violência que certos sujeitos sofrem na realidade?

Para melhor ler ou desenvolver esse problema, faz-se necessário levantar um aporte crítico-teórico que ampare a reflexão sobre esse tipo de arte. De acordo com Levy¹, Blanchot foi o crítico que, de forma inovadora, demarcou

a especificidade do que seria o uso próprio ou funcional da Literatura, constituindo o entendimento de uma realidade própria a partir do conceito do Fora, noção forjada nos campos da filosofia e da crítica literária. Com isso, ele desconstrói o mito de que a Literatura é um meio de chegar ao mundo e, contrariamente, considera a hipótese de que ela cria a sua própria realidade, colocando em dúvida, negando e desestabilizando a própria noção de mundo, de realidade.

Ao demarcar o uso próprio, específico, da Literatura, a partir da construção da sua realidade específica, Blanchot desenvolve o conceito do Fora, admitindo que o discurso literário deva ser a criação de mundos que se comunicam com o plano real e não o representam. Essa realidade advinda da literatura se pauta, principalmente, num outro trato da linguagem. Se definirmos, com Blanchot, a linguagem em dois tipos – a comum e a ficcional – perceberemos que o objetivo da linguagem comum é se comunicar com o real diretamente, pois evoca referência direta com aquilo que designa para que os compartilhamentos de sentidos sejam sempre preservados. Dessa forma, ela deve remeter-se a um objeto que se encontra no mundo real, pois sua função está a serviço dos fins sociais da ação, da comunicação e da compreensão. Quando se pensa no universo literário, a palavra deixa de ser um instrumento, um meio para designar as coisas do mundo e passa a representar uma outra concepção de realidade,

1. LEVY. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, p. 25.

diferente daquela do mundo cotidiano. Não mais familiar, ela terá outra função, a de fundação de um mundo em que as mesmas palavras terão variados ou nenhum significado.

Blanchot² sugere que, com o aparecimento da linguagem ficcional, ocorra a destruição ou negação da palavra como referência. Há nela um direito à morte que provoca sua transformação radical, ou seja, o desaparecimento das suas funções de representar o objeto para convocar uma realidade constituída a partir da não realidade da coisa. O crítico diz ainda que é preciso negar o real para se construir a ir(realidade) fictícia e que é a palavra literária que faz coincidir a sua realização com o seu desaparecimento. Assim, a teoria de Blanchot endossa nossa reflexão quando sugerimos que o silêncio, nas narrativas a serem estudadas, é mais interessante que a fala, pois é na ausência que se encontra esse fazer literário; e é nesse lugar de desconstrução que a linguagem afirma-se como operador de uma nova realidade:

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era.³

É a partir da linguagem, então, que a literatura opera suas desconstruções; é por meio dela que a relação entre as palavras e as coisas, entre o mundo dado e mundo das platitudes, é reconstituída. A linguagem do dia a dia, enfraquecida de seu poder de transformação, apenas chama um objeto de objeto, pois considera e nomeia a coisa como tal. O concreto e o criado habitam o mundo e não se excluem: “a palavra lhe restitui, no plano de ser (da ideia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência”⁴. Isso quer dizer que o ser concreto pode se transformar ou até mesmo deixar de existir, mas sua ideia, definitiva e delimitada, permanece. Já a linguagem literária apresenta uma operação “feita de inquietude”, pois admite e necessita do instável, da negação e da morte. A linguagem promove a troca entre a morte do objeto comum e sua constituição como palavra e ideia, para Foucault, “o fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidades do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos.”⁵ Na palavra literária, a dissimulação faz morrer a sua correspondência com a vida, entretanto a linguagem literária pluraliza os atributos do objeto renomeado, ou ainda nos aproxima de uma realidade sutil e disfarçada.

Embora não haja aqui a pretensão de abarcar toda a discussão filosófica sobre o Fora, devemos balizar a teoria de Blanchot e sua relação com a Literatura que deseja tratar ou

2. BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 296.

3. BLANCHOT. *A parte do fogo*, pp. 303-304.

4. BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 313.

5. FOUCAULT. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 225

retratar [d]a experiência de violência. A ideia do Fora nos é norteadora na medida em que parte do princípio de que há uma linguagem que não mais deseja um retrato ou correspondência de uma determinada realidade, mas uma outra proposta que esteja fora do comum, entretanto, intuitivamente, nos remete ao mesmo comum que não é – ou não pode – ser dito. Em *As palavras e as coisas*, ao situar o aparecimento do “discurso literário na modernidade”, Foucault vai ao encontro do conceito de Blanchot quando sugere que:

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem.⁶

Tal elucidação tem toda relevância, pois reforça o ponto que pretendemos discutir acerca do discurso literário que dialoga com uma realidade mesmo sem abordá-la explicitamente. A ficção, neste sentido, pode distanciar-se de si numa expectativa aberta para o novo, o que está fora, “atraída por uma ausência inominável e deixando circular em seu meio justamente esse deserto que a circunda e constitui”⁷. Isso significa que é na impossibilidade que o verdadeiro sentido daquela escrita acontece bem como ocorre nos relatos, testemunhos de situações traumáticas em que tudo é dito, menos o que mais faria sentido.

Nas narrativas de violência, o trauma corta, silencia a palavra restando ao narrador seus fragmentos ou flashes que remetem o leitor ou ouvinte à situação/ realidade negada. Para Blanchot⁸, “na obra, o artista não se protege somente do mundo, mas da exigência que o atrai para *fora* do mundo” desperdando nesse espaço uma consciência que não a habitual, restituindo o mundo a partir de um silêncio imposto pela própria obra diante da realidade. Ela “doma e submete momentaneamente esse lado de fora”⁹, promovendo o diálogo e possibilitando que se comente, mesmo sem dizer, o trauma vivido.

Vimos, teoricamente, como a ideia do silêncio nas narrativas que tratam de violência está ligada a essa negação da realidade, uma vez que encontraremos uma linguagem ficcional que nega a palavra ou destrói a sua ligação com o sentido familiar nela contido; ou ainda, se apropria de seu sentido para, a partir dele, construir um outro universo de significações que dizem, mais do que as próprias palavras, sobre o mundo familiar, mesmo de fora dele. Escolhemos como *corpus* para desenvolver esse problema estabelecido escritores europeus contemporâneos cujos textos são marcados por algum tipo de trauma ou violência. O conto “*La poubelle agréée*”, de Ítalo Calvino e os contos “O banho suábico” e “Minha família”, de Herta Müller, são exemplos de um assassinato diferido através de uma transformação da palavra, como Pelbart coloca, que passará a evocar uma realidade construída a partir da desconstrução de seu sentido.

6. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 25.

7. PELBART. *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p. 124.

8. BLANCHOT. *O espaço e a exigência da obra*, p. 47.

9. BLANCHOT. *O espaço e a exigência da obra*, p. 47.

O conto de Calvino, presente no livro *O Caminho de San Giovanni* – conjunto de narrativas escritas entre 1962 e 1977, em que o autor narra histórias autobiográficas através de fragmentos que transitam entre a memória e a reflexão – trata das reflexões feitas por um narrador ao desempenhar a tarefa doméstica da qual mais gosta: levar o lixo para fora de casa. Esse gesto desencadeará uma gama de impressões acerca do ato, até que a sua ideia passe a ser deslocada para uma outra realidade. O sentido de lixo, no texto literário, ganhará uma dimensão maior exatamente por estar fora do convencional, das casas, da cozinha, da vida das pessoas e, ao mesmo tempo, ser tão intimamente ligado a tudo isso. A partir do que não será dito, apenas insinuado, sugerido, o narrador criará o mundo do Fora, onde os costumes e crenças europeias são ressignificados e a alteridade e subalternidade ganham outra dimensão. O narrador caminhará da cozinha da sua casa até a rua, com sua lixeira na mão, para que seu lixo se encontre com os demais da vizinhança de Paris. Ao final da trajetória/conto, o narrador insiste na importância de se pensar no que pode ser reciclado, ressignificado, inventado ou descartado na vida de um escritor. Para ele, o lixo seria um arquivo pessoal do autor e do leitor.

A relação da lixeira com o arquivo é disseminada no conto a partir da caracterização do objeto e sua comparação como utensílio oficial da cidade. Numa primeira dimensão,

o arquivo/lixeira aparece relacionado ao poder do Estado, “numa cor cinza-esverdeado escuro, de uniforme militar, já anuncia seu papel que, na vida de cada um, a dimensão pública, os deveres cívicos, a constituição da polis desempenham.”¹⁰ Nesse breve trecho, uma série de considerações relevantes sobre arquivo, violência e poder devem ser notadas. O crítico Artières, sobre a intervenção do Estado na vida de uma pessoa, considera que toda forma de vida começa pelo arquivo, isso significa que, na sociedade, para ser é preciso ter algum rastro, vestígio, prova documental da existência, atestada pelo Estado. “Para ser bem inserido socialmente, para continuar existindo, é preciso estar sempre apresentando papéis”¹¹. Dessa forma, uma lixeira aprovada pelo governo, em seu uniforme militar, cumpre perfeitamente seu papel, bem como toda a comunidade envolvida em seu ritual: donas de casa, chefes de família, garis, lixeiros. Imposição de uma ordem para um bem maior. A caracterização da lixeira, verde militar, nos permite associar a narrativa a uma memória ainda recente de guerra, na qual cores e comportamentos são suficientes para desencadeá-la.

A lixeira responde ao que podemos considerar “injunção social”¹², na medida em que representa um papel, arbitrariamente; foi ditada pelos poderes do Estado e cumprida em respeito às leis da cidade. Está aí outra dimensão importante suscitada pelo arquivo, no texto, desta vez no que tange ao

10. CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 81.

11. ARTIÈRES. *Arquivar a própria vida*, p. 13.

12. Conceito retirado do texto *Arquivar a própria vida*, de Philippe Artières, que discute toda a forma de existir perante o Estado, ou representar um papel social; obrigatoriedade de certidões, certificados, currículos, etc.

público e privado. O narrador reclama que a lixeira não pôde ser escolhida de acordo com os demais utensílios da casa, por ter que responder a essa imposição. A narrativa caminha na direção da crítica às injunções na medida em que o Estado atua dentro dos lares, no espaço íntimo das famílias, para controlar, de certa forma, o como e o quando o lixo deve ser descartado. A adoção curiosa de Calvino sobre o tema “lixo” já transborda uma realidade literária fora do convencional, uma vez que tal assunto não é, partindo do senso comum, nem um pouco agradável. Para Santos, historicamente, o lixo sempre esteve ligado ao primitivo, ao avesso da civilização: “fedor, excremento, contaminação, podridão, azedume, barulho, feiura, baratas...”¹³ são as palavras relacionadas ao campo semântico do lixo. Ele remete ao que a própria humanidade fez questão, durante séculos, de ocultar, “quem sabe por serem aspectos mal resolvidos da barbárie que ainda reside em nós”¹⁴.

É nesse sentido que se faz justa a escolha do conto para as elucidaciones sobre o Fora. Percebe-se, nele, um deslocamento do significante quando o narrador considera agradável a tarefa de lidar com o lixo de sua casa, como se o que fora um fardo, agora é um prazer. A linguagem utilizada pelo autor também vai ao encontro das nossas considerações. A começar pelo título do conto, “*La poubelle agréée*” que nos remete à aprovação ou agradabilidade da lixeira, do lixo. A morte de um sentido para a abertura de outro é uma preocupação do

autor desde o primeiro parágrafo, em que descreve os passos para a operação referida, e pretende se intensificar ao longo do texto até que o sentido cotidiano seja negado e o ficcional assumo o discurso.

Ao falar do lixo nesta outra perspectiva, Calvino toca no vazio da experiência da escrita elucidado por Blanchot ao afirmar que a obra exige do escritor que “ele perca toda a natureza, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz eu, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal”¹⁵. Na medida em que o leitor nota que o ato de levar o lixo para fora não é propriamente uma experiência daquele homem, mas de todo homem (do ser humano) que necessita ejetar suas babáries, dejetos mais íntimos, bem como o escritor que precisa descartar, refazer ou se desfazer de seu arquivo para dar lugar ao novo, para chegar ao neutro, que potencialmente é o Fora, porque assassina um sentido e vive já em outro.

Isso fica claro em dois momentos da narrativa. O primeiro, ainda no início do conto, quando o narrador explica que mora em Paris, em um prédio unifamiliar, ou em um *pavillon*, um conjunto com inúmeros apartamentos

o qual se desapossa dos resíduos de seu dia despejando-os da *poubelle* familiar na *poubelle* coletiva (...) aquele transborde de

13. SANTOS. *O transbordo em Estamira*, de Marcos Prado, p. 25.

14. SANTOS. *O transbordo em Estamira*, de Marcos Prado, p. 25.

15. BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 50.

um recipiente para o outro, que para a maioria dos habitantes da metrópole já se configura como uma passagem do privado para o público, para mim, ao contrário (...) não passa do último ato do cerimonial em que se fundamenta o privado (...) – cumprido por mim *pater familias* –, para que a despedida dos despojos das coisas confirme a apropriação, cumprida e irreversível.¹⁶

Notemos que, mesmo se recusando a ver seus dejetos do campo privado passando ao público, o narrador não pode evitar que isso aconteça. Para que não haja um desastroso transborde daquilo que se encontra no campo velado, escondido, o trajeto da cozinha de casa até a grande e pública *poubelle* deve ser feito com cuidado e discrição, cabendo ao chefe de família cumprir o rito/tarefa de tamanha responsabilidade. A relação do que representa a lixeira, ou lixo, para o narrador, o conteúdo que está dentro ou fora dessa *poubelle* aparece mais adiante, quando ele diz que esse é um instrumento para se inserir numa harmonia, tornar-se harmônico com o mundo e tornar o mundo harmônico com ele. Fora da experiência de pai, marido está a de “levador de lixo para a rua”¹⁷ e essa situação coloca esse homem em contato com seu mundo interno e externo (cotidiano e ficcional), como se tivesse algo a dizer, um mundo dentro dele a liberar, um mandamento a assumir, sua vida injustificável a justificar.

O outro momento da narrativa em que a experiência do Fora fica evidente é, já ao final, quando o narrador assume

seu encantamento pelas ruínas e justifica a tarefa do escritor que vive de rasuras, de encher e esvaziar sua lixeira. A “lixeira aprovada” do narrador é uma coleção de frases, idéias, proposta a serem desenvolvidas e que ficaram no vazio do espaço do papel. A obsessão pelo acúmulo do escritor torna-se inútil diante da impossibilidade de se dizer o que é preciso. O narrador constata que há a necessidade de escrever, como o descarte dos despojos, tarefa a se cumprir para que não haja transborde, mas essa necessidade o remete ao fato de que nada pode ser feito das palavras, tudo é ilusão. É a negação da escrita, a despersonalização do sujeito que necessita escrever, que desencadeará o próprio processo. Por isso opta-se por falar do lixo, descrever a lixeira e todo o seu universo semântico e não da escrita, da dor que é matar um sentido para que ele possa habitar o texto.

A concepção da lixeira aprovada no conto de Calvino é esvaziada a tal ponto que o narrador não diz mais sobre o lixo ou as tarefas de casa. Seu discurso passa a ser metaforicamente sobre as tarefas do escritor, sobre a crise na Europa, imigração e subalternidade. Deter-se sobre esses últimos aspectos é importante pelo rumo e tom que a narrativa toma neste momento. A acidez e pessimismo do autor transbordam o texto quando da reflexão sobre a sociedade capitalista e o lixo, numa comparação sublime. A ironia do narrador ao dizer que nos

16. CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 80.

17. CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 83.

18. CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 83.

intermináveis subúrbios, residenciais das civilizações individualistas e prósperas e democráticas e industriais, uma porção de homenzinhos, todos iguais, saíam de casinhas, todas iguais, guarnecidas de jardimzinho e garagem, e, uma enfileirada à outra, pousavam na calçada uma porção de lixeiras todas iguais.¹⁸

é a introdução da discussão sobre os papéis sociais, silenciamento e violência. A imagem descrita no trecho é uma remissão à cultura de massa norte-americana, que considera a tarefa de levar o lixo para fora de casa uma tarefa vital. Diferente dos americanos, essa tarefa não é, para ele, um ato que deva ser cumprido sem reflexão – uma simples resposta à necessidade de acúmulo das sociedades capitalistas – é algo que requer ser pensado e nela há uma particular satisfação do pensar, mais tarde associada à escrita.

As considerações sobre o lixo no âmbito social continuam ácidas quando o narrador discute os acordos firmados entre a tarefa de retirar o lixo de casa e suas regras. O lixo deve ser levado à noite, como um rito de purificação, abandono das escórias, dos despojos, os quais devem ser abafados, escondidos, renegados, como um contra-arquivo, um rascunho daquela família que “por não ter utilidade deve ser descartado, esquecido: o que importa é que nesse gesto diário eu confirme a necessidade de me separar de uma parte do que era meu, os despojos ou a crisálida ou o limão espremido do viver, para que reste só a essência.”¹⁹ Artières afirma que

19. CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 85.

passamos o tempo a “arquivar nossa vidas, arrumamos, desarrumamos, classificamos para construir uma imagem para nós mesmos e às vezes para os outros”²⁰, isso significa que algo é deixado para trás, não deve ser dito, nem mostrado, bagaço de limão, resíduo corporal: descarte, lixo. O narrador compara a satisfação de ter o que descartar com o ato de defecação, a sensação de que aquele corpo não contém nada mais dele, sem acúmulo, consegue se livrar de suas ruínas mais viscerais.

A imagem dos lixeiros emerge na narrativa numa última reflexão sobre subalternidade e alteridade. Ela dá vazão para uma crítica contundente à pirâmide social que coloca os imigrantes africanos na base, responsáveis pelo trabalho subalterno, por garantir a limpeza e a demarcação do poder na sociedade. O documentário do cineasta Marcos Prado, *Estamira*, apresenta a personagem homônima que vive de um lixão na Grande Rio e tece considerações que contribuem para elucidar a concepção que abordamos no artigo. A senhora, com distúrbios mentais, em seus acessos nervosos, vocifera contra Deus, contra a alienação dos seres humanos e constrói metáforas e alegorias sobre o lixo que dialogam diretamente com Calvino e com a teoria do Fora, quando, por exemplo, afirma que o lixão: “é um depósito de restos. Às vezes é só resto, e às vezes vem também descuido. Resto e descuido”²¹. A aproximação das esferas lixo, resto e descuido

20. ARTIÈRES. *Arquivar a própria vida*, p. 10.

21. PRADO. *Estamira*.

seria um desdobramento da temática aqui tratada. A protagonista não se refere apenas aos despojos encontrados nos lixões, mas também às pessoas que ali circulam. A ideia de descarte e descuido é rica, pois toca na questão social, abandono e negligência.

A greve desses trabalhadores evidencia, no conto, o choro deixando a população sufocada pelo excesso de seu próprio lixo, disfarçado pela couraça tecnológica de nossas civilizações que se revela frágil, abrindo perspectivas medievais de decadência e pestilência e nos remetendo ao descarte e descuido tratado por Estamira. Mais uma vez, a narrativa desloca o sentido do lixo e se aprofunda na dimensão metafórica, pois a ideia de lixo já não representa somente os dejetos descartados na lixeira, ela é a representação de uma classe, uma sociedade. Para o narrador, a crise da Itália eclode nas empresas de coleta de lixo como se algo de podre se revelasse nessa relação, um vício estrutural da mente católico-italiana. O esvaziamento de sentido no conto passa sutilmente de uma esfera a outra, pois da mesma maneira que a lixeira começa a não ter mais sentido de lixeira no conto, os franceses passam a não ser mais franceses, a crise, a riqueza e a pobreza na Europa passam a não ser mais o que poderiam ser. Ao usar a metáfora do lixo para falar *das coisas*, Calvino, na verdade, coloca tudo no mesmo patamar, o da excreção, resto, descuido.

Quase da mesma forma, Herta Müller tratará dos fracassos da humanidade, com o foco na família e com os resíduos da Segunda Grande Guerra. O livro *Depressões*, da escritora romena, é habitado por contos de uma narrativa seca e cheia de simulação das suspeitas e dos temores que regem a paranoia do pós-guerra e contém relatos tristes e nostálgicos retratados em uma linguagem fragmentada, em que o real e o onírico se confundem. Assim como o livro de Calvino, o traço assumidamente autobiográfico de *Depressões* nos é particularmente interessante por denunciar a opção do uso de uma linguagem fantástica ou espectral, no caso de Müller, para não falar do trauma, como em Kafka, quando o que é verdadeiramente evidente fica por dizer ou fora do discurso.

Em “O banho suábio”²², a narrativa descreve como ocorre o tradicional dia do banho da família europeia. Numa descrição caótica, o leitor se assusta ao perceber que o banho começa com o pequeno Arni, que deixa seus rolinhos cinza de sujeira na banheira, e termina com o avô. Na bacia, os rolinhos da mãe, pai, avó e avô circulam na água suja, enquanto a família suábio está sentada na sala diante da Tv. O elemento “lixo” surge aqui a partir do próprio corpo da família e se mistura na banheira, com a borda preta; embora, paradoxalmente, a família se considere limpa e pronta para assistir ao filme sábado à noite, de banho tomado.

22. A palavra suábio deriva de Suábia, região alemã de costumes tradicionais, e marca, no conto, o desejo da autora em retratar a rotina de sábado de uma família germânica tradicional.

A incoerência que aproxima limpeza e sujeira no conto não é mencionada na narrativa. A narração é uma descrição fria de um hábito romeno em que o absurdo e o estranhamento ficam por conta de quem está fora da história. É curiosa a construção da linguagem no conto se pensarmos nela a partir dos conceitos já tratados neste artigo. Mais uma vez, temos um texto em que há uma estrutura de sentidos paralela à da linguagem cotidiana. A precisão da narração sobre tal hábito é notada desde o tom impessoal, quase sem adjetivos, até a marcação dos substantivos e seus artigos definidos no início de cada período e de cada troca no banho:

É sábado à noite. O aquecedor tem uma barriga quente. (...) A mãe lava as costas do pequeno Arni com uma calcinha velha e gasta. A mãe entra na banheira. A água ainda está quente. A mãe tira os rolinhos cinza de sujeira de seu pescoço. (...) A banheira tem uma borda amarela(...). O pai entra na banheira. (...) O pai tira os rolinhos cinza do peito. Os rolinhos do pai flutuam com os rolinhos da mãe na superfície. A banheira tem uma borda marrom. (...) Os rolinhos da mãe, do pai, da avó e do avô circulam sobre o ralo do banheiro.²³

Mais silenciosa que Calvino, Müller também trabalha com a temática da sujeira para *evitar* tocar no assunto de seu conto: a violência da guerra, a hipocrisia e os paradoxos da tradicional família europeia. A aflição provocada pelo conto

e o tom de marcha militar que as marcações da narrativa assumem deslocam o sentido do banho de sábado para o terror do trauma.

Com a mesma estrutura e tamanho, o conto “Minha família” é a descrição da dita família romena a partir do discurso do pai, mãe e avós em confronto com o que dizem os “de fora” sobre essas mesmas pessoas. A dissimulação da narrativa é a deixa para a ridicularização dos papéis sociais. A primeira frase já indica um discurso ambíguo na descrição da família: “minha mãe é uma mulher disfarçada”. E assim ela caracteriza todos os outros parentes. Nos entremeios do discurso, percebe-se uma predominância da maledicência, mas também constata-se o adultério, filhos bastardos, casamentos de fantasia. As verdades daquela comunidade são desconstruídas a partir de um discurso de fora – é sempre o que o outro diz que desencadeará a verdade, não obstante haja uma aparente neutralidade do narrador que parece não constatar/ reconhecer a esbórnica em que vive ao falar de seus entes como quem vê um álbum de fotografias.

Ao caracterizar a linguagem ficcional, Blanchot reconhece que a experiência poética nos retira do universo comum e nos coloca novamente nele, porém com outro signo, como desdobramento ou possibilidade de vivenciar uma outra versão do mundo. A relação das narrativas vistas aqui com os fatos que elas representam ilustram essa consideração na

23. MÜLLER. *Depressões*, p. 15.

medida em que percebemos um fosso entre os fatos ditos e o que eles querem dizer. No caso dos contos de Müller, a impessoalidade e frieza da narradora são fatores que promovem esse deslocamento. Ao falar da sua família, por exemplo, a narradora apenas repete o discurso, ora dos familiares, ora dos “outros”:

Meu pai tem um filho com outra mulher.

Eu não conheço a outra mulher nem a outra criança. A outra criança é mais velha do que eu e as pessoas dizem que por isso sou filha de outro homem. (...)

As outras pessoas dizem que minha mãe é filha de outro homem e que meu tio é filho de outro homem, mas não do mesmo homem, e sim de um outro.

Por isso o avô de uma outra criança é meu avô e as pessoas dizem que meu avô é avô de uma outra criança, não a mesma outra criança, mas sim de uma outra, e que minha avó faleceu de um resfriado estranho, mas que não foi uma morte natural, foi mesmo suicídio. E as outras pessoas dizem (...) que foi mesmo assassinato.²⁴

A construção discursiva desse conto não difere da outra, no que tange ao tom marcado pela repetição da sintaxe e de certas classes de palavras. Aqui, o artigo definido cede

lugar para o indefinido e o pronome demonstrativo “mesmo” marca ora a constatação da verdade, ora da contradição entre o que é dito e o que ocorre mesmo, de fato. A recorrência do pronome indefinido “outro” é mais um aspecto relevante para a análise da experiência poética retratada. A narradora do conto parece uma criança que tenta entender a constituição da sua família e as incoerências entre o que dizem em casa e o que dizem os outros. Importante observar a confusão feita com o conflito de informações. No caso da paternidade de seus pais, por exemplo, é preciso um grande esforço da narrativa para deixar claro que a mãe e o pai são filhos de pais diferentes. Nesse caso, o uso dos pronomes “mesmo” e “outro” seria fundamental para evitar a possível ambiguidade que a informação possa ter causado.

A idéia de que a Literatura criará um outro universo lingüístico, fora da realidade dos fatos que, na verdade, dialoga com ela, defendida na primeira parte deste trabalho, fica mais evidente aqui. A narrativa é toda construída fora da realidade daquela família. Há duas informações que perpassam o discurso do texto: quem é minha família e o que é minha família na concepção dos outros. Aos poucos, as *verdades* são reveladas e a narradora tenta juntar os fatos, dialogar o dentro e o fora para tirar suas próprias conclusões, que são diferentes daquelas constadas pelo leitor. Sabemos disso, pois embora a narrativa insinue, em nenhum momento a

24. MÜLLER. *Depressões*, p. 16.

palavra adultério aparece, não obstante essa informação seja clara, mesmo o assassinato da avó, fato marcante e violento, fica diluído na confusão das informações. A insistência na repetição dos pronomes é um indício da incapacidade da língua de traduzir o que se pensa ou até mesmo dos problemas que o uso das palavras pode causar, como a ambigüidade. Isso acontece toda vez que a narradora quer dizer que as pessoas têm um *outro* pai que não aquele conhecido, mas esse *outro* pai que há mesmo, realmente, não é o *mesmo* que o *outro* tem. A escassez de recurso lingüístico para elucidar a informação provoca uma confusão lingüística que só dificulta a compreensão dos fatos para essa narradora.

Assim, pensar que

a linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência (...) querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão.²⁵

seria uma solução para o entendimento da narrativa, pois essa inquietude é o *leitmotiv* do texto. O texto entra em uma espécie de transe, com o objetivo de alcançar o movimento da compreensão; porém, a partir de elementos que só o texto pode fornecer ocorrerá o deslocamento da linguagem comum à ficcional, como se o texto pertencesse cada vez mais

a um universo particular, num movimento espiralar para dentro dele mesmo, quase atingindo o hermetismo.

Levando em conta os três textos analisados, perceberemos dimensões diferentes desse universo e uma certa progressão no que diz respeito a uma profundidade discursiva ficcional. Calvino trabalhará no plano metafórico com o objeto lixeira para falar da violência nas esferas política, religiosa, social, contudo, a leitura atenta do conto dirá que a grande inquietude do seu narrador está na construção do arquivo e da essência do escritor. O lixo ou a lixeira, embora não dito, expressam a ambigüidade entre o aproveitar e descartar, guardar, lembrar, esquecer, reciclar.

“*La poubelle agréée*” ressoa nos demais contos, principalmente pela trama lingüística na qual Müller enreda seu leitor. A aparente ingênua descrição do banho suábio traz outra dimensão, mais sutil e metafórica, da lixeira aprovada. A agradável sensação de limpeza acompanha a família no sábado à noite, mesmo depois de tomar banho no que poderíamos considerar uma lata de lixo. A ilusão da agradabilidade do banho é provocada pelo universo criado na narrativa seca e objetiva, num aparente propósito de descrição desse hábito. O mesmo diríamos da confusa história descrita em “*Minha família*” cuja moral e caráter sejam tão contraditórios quanto a narradora que tenta se situar em meio ao que diz sua família e o que dizem os outros. Pensando nas

25. BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 313.

dimensões da linguagem ficcional a qual nos referimos, este seria o conto mais representativo, pois há um deslocamento de sentidos maior e se pode perceber mais claramente a negação, até mesmo linguística, da realidade na confusão entre o que está fora e o que está dentro da concepção de verdade (mesmo que na ficção) daquela família.

Há um diálogo, além de linguístico, metafórico entre o conto de Calvino e os demais que pode ser justificado pela consideração de Estamira em relação ao lixo: descarte do que se deseja esconder, selvageria, barbárie. A protagonista conceitua o lixo de forma particularmente interessante para o que desenhamos neste artigo:

Eu não gosto de falar lixo não, né? Mas vamos falar lixo. É cisco. É caldinho. É fruta; é carne; é plástico fino; plástico grosso, e aí vai azedando; é laranja; é isso tudo. E aí imprensa, azeda, fica tudo danado e faz a pressão também. Vem o sol, esquentando, mais o fogo debaixo. Aí forma o gás. Ele é forte; ele é bravo. Tem gente que não se habitua com ele; não dá conta. É tóxico.²⁶

Estamira toca nas mesmas questões de Calvino e Müller. Falar do lixo não é agradável, mas saber que há um lugar aprovado para recebê-lo é satisfatório e confortante. Todos os restos, resíduos, ruínas estão presentes ali, que, quando juntos, fundem outro sentido, viram outra coisa e forma o gás, etéreo, abstrato, mas que está ali, é forte e bravo e existe,

por mais que neguem. Ainda na tentativa de elucidar a metáfora do lixo, percebemos que os autores, conscientes da impossibilidade de lidar com suas ruínas, fundem seus componentes na escrita de uma outra história, não a da violência, da guerra, do fracasso europeu, ou a da ruína da família, ou da impossibilidade da escrita, mas uma história que negue tudo isso no plano da linguagem e faça surgir um outro caso, compacto, sólido, escrita certa, coerente, envolvente, entretanto, dela sai o gás que é forte e bravo e inevitavelmente escapa, salta às palavras, emerge, faz-se existir, tóxico, por consequência do processo, alquimia da negação, do silêncio.

A estrutura des-ritmada, fragmentada, dos contos indica a violência que está por trás deles. Há uma [in]comunicabilidade indicada na apropriação de outros signos, aparentemente discrepantes (atividades domésticas, banho da família), para se tratar do trauma. Acreditamos, com Ravetti, que essa violência esteja ligada a uma espécie de performance do não-dito, como um dos caminhos da exteriorização do saber inconsciente, o desenho que sai da alma na busca constante do que nos é negada em sua visibilidade, mas que nos desafia com sua concretude espectral e que, em sua projeção ao exterior, refaz paisagens, cria uma outra realidade. Os contos apontam, então, um caminho para se pensar no silêncio da palavra como uma fissura que através do discurso desmoronado, arruinado, abre a possibilidade do novo, das novas formas de se pensar sujeitos, textos e seus arquivos.

26. SANTOS. *O transbordo em Estamira*, de Marcos Prado, p. 39.

Embora pareça contraditório discutir arquivo em meio ao silêncio que se instaura nas ruínas, se pensarmos na genealogia desse tipo de arquivo, lido a contrapelo, faz todo sentido na modernidade. A proposta de Foucault é que se faça outra história que opere uma destruição das evidências, que “reintroduza o descontínuo em nosso próprio ser, que faça ressurgir o acontecimento no que ele tem de único e agudo”²⁷. O genealogista deve promover um corte entre uma suposta relação determinista entre a coisa e a palavra que a nomeia, problematizando as relações de saber-poder que produziram realidades, saberes e subjetividades, um modo de ser, de sentir e de pensar, ou seja, deslocar aquele sentido ordinário da linguagem comum para outro patamar, a fim de que se evidenciem as ruínas, os restos, o descarte da matéria e um novo saber seja criado.

Os contos tratados não têm a pretensão de um testemunho, embora tenham aspectos autobiográficos e retratem, de alguma forma, um trauma ou violência. O *leitmotiv* deste trabalho está exatamente na metáfora da lixeira como arquivo, porque embora ela tenha a capacidade de armazenar só o lixo, o que nos é caro seria o acordo firmado entre o que está dentro e o que fora dela. Ao refletir sobre os novos destinos do lixo, seu caminho para o reaproveitamento, o narrador chega ao papel, “filho das florestas, espaço vital do homem lente e escrevente”²⁸. Novamente o mundo das palavras se sobrepõe ao das

coisas, pois papel não é mais o referente conhecido, ele passa a ser um espaço de convivência entre o autor e o leitor. O que interessa a ele, mais que a lata de lixo, é o cesto de papéis.

A lixeira, o banho, a família esvaziam um sentido para ocuparem outro lugar na obra desses autores. A obra, para Calvino, seria aquilo que não se joga fora,

a da cozinha, comida assimilada em nossa pessoa, e a da escrita, que uma vez terminada, já não faz parte de mim e que ainda não podemos saber se vai se tornar alimento de uma leitura alheia. (...) Escrever é desapossar-se em grau não inferior a jogar fora, é afastar de mim um montão de folhas amassadas e uma pilha de folhas escritas até o fim, umas e outras já não minhas, depostas, expulsas.²⁹

Se pensarmos, com Foucault (2003), em arquivos como mecanismos políticos e efeitos dos discursos, situaremos a importância de se considerar o discurso que se faz no silêncio. O espaço reivindicado por esses autores é um contra-lugar de poder da obra que professa, da ditadura das verdades. A consciência do autor de que sua obra está fora dele mesmo, que já não o pertence, pois ao criá-la ele cria outro universo é a denúncia do que Blanchot acredita ser a exigência que atrai o autor para fora do mundo, “a obra doma e submete momentaneamente esse lado de fora, restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio (...) é a fala da experiência original”³⁰.

27. FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 28.

30. BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 47.

29. CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

28. CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

As considerações sobre um possível conceito de performance do não-dito são inúmeras e este trabalho pretende apenas abrir precedente para o desenvolvimento de uma pesquisa a respeito, mas é importante determo-nos, por enquanto, na relevância de se pensar que mesmo toda obra exigindo que o autor saia do mundo real ou privado, há aqueles que precisam dessa perspectiva, do Fora, para que seu discurso faça sentido. A impossibilidade da fala irá deslocar o agente do texto para outro lugar em que suas palavras, em outra dimensão, possam assumir novas perspectivas que só serão percebidas depois da sensação de descarte, só no vazio é possível criar esse outro *locus*. Consideremos, por último, o não-dito como um gesto transgressor, que violentamente atormenta o leitor, pensemos na possibilidade de ser essa a linguagem conhecida do trauma, que seduz não pela presença, mas pelo silêncio ou permanência da sombra.

REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In **Estudos Históricos** – Arquivos Pessoais, vol. 11, n.21, 1998, p.9-34.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CALVINO, Italo. La poubelle agrée. In: **O caminho de San Giovanni**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. Forense Universitária, 2006.
- _____. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagens, 1992.
- _____. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- _____. Prefácio à Transgressão. **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009. pp 219-241.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MÜLLER, Herta. **Depressões**. Trad. Ingrid Ani Assmann; posfácio Ricardo Lísias. São Paulo: Globo, 2010.
- PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PRADO, Marcos. **Estamira**. Rio de Janeiro: RioFilme/Zazen, 2004. Filme.
- SANTOS, Darlan Roberto. **O transbordo em Estamira, de Marcos Prado**. 165 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Pós-Lit, UFMG, Belo Horizonte, 2010.
- RAVETTI, Graciela. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência. In: **O corpo em performance. Imagem texto e palavra**. (Org. Antonio Hildebrando, Lisley Nascimento, Sara Rojo). Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.