

A EFÊMERA MEMÓRIA: CLARICE LISPECTOR E O “MAL DE ARQUIVO”¹

Por EVANDO NASCIMENTO

Talvez – é somente uma questão – talvez a poesia, como a arte, proceda, como seu eu esquecido de si mesmo, em direção a essas regiões do insólito e do estranho, para se afirmar – onde contudo? Mas em que lugar? Com que forma? E por que intermédio? – livre novamente. Sendo assim, a arte seria um caminho que a poesia percorre – nada mais, nada menos.

Paul Celan, O Meridiano

Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux.

[No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso.]

Guy Debord, La Société du spectacle

Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte.

Clarice Lispector, Água viva

Efemeridades

O personagem Macabéa de *A Hora da estrela* desconhecia o significado de “efeméride”, e se apaixona por essa “palavra difícil”, que se escreve originalmente no plural.² Bem consultado o dicionário Houaiss, um dos sentidos do termo é o de “obra que registra fatos ocorridos no mesmo dia do ano em diferentes anos”. As efemérides descrevem o lugar de memória de eventos

¹ Este ensaio foi originalmente uma participação em mesa-redonda com Márcio Seligmann-Silva no simpósio realizado em maio de 2007 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, e publicado com o título “A Efêmera memória: Clarice Lispector”, no livro de Oliveira, Maria Clara Castellões de; Lage, Verônica Coutinho (Org.). *Literatura, crítica e cultura I*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2008, p. 135-145. Uma versão deste mesmo texto saiu na revista argentino-brasileira *Grumo*, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, n. 7, dezembro de 2008, p. 88-93. Igualmente, uma grande parte foi aproveitada no item “O Arquivo e a efêmera memória” do livro de Nascimento, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 186-205.

² Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978 [1977], p. 49.

importantes, usados como pretexto para se festejarem datas. No ano de 2007, por exemplo, comemoraram-se trinta anos da morte de Clarice Lispector. Normalmente, nesse tipo de data fazem-se colóquios, exposições, publicações e outros fatos ou artefatos rememorativos. No caso, um dos mais relevantes foi sem dúvida a realização em abril daquele ano da exposição “Clarice Lispector: A Hora da Estrela”, no Museu da Língua Portuguesa, da reformada e bela Estação da Luz, em São Paulo.

Há que se louvar iniciativas desse tipo, sobretudo num país de memória reconhecidamente curta. Só para dar um exemplo, contamos muito pouco com casas de escritores, que reconstituam o espaço de moradia do artista, com uma mostra representativa dos objetos de que se serviu, sobretudo para bem executar seu ofício. A própria Clarice Lispector, que residiu no bairro do Leme no Rio de Janeiro, não dispõe de uma instituição dessa natureza, já que seu arquivo pessoal se encontra em parte na Fundação Casa de Rui Barbosa, este sim dotado de um teto todo seu, com arquivos próprios e de outros escritores, situado em Botafogo.

O problema das efemérides notáveis e de todo o aparato que as cerca é simplesmente o motivo de muitas vezes não se desdobrarem em suplementos de memória, em novos registros e signos, que são a *garantia da supervivência* da obra, qual seja, a capacidade de engendrar novas criações. No Brasil, mas talvez não constituamos exceção, a produção ligada a eventos comemorativos costuma resumir-se a si mesma, como no caso de Guimarães Rosa em 2006, em que emergiu uma quantidade vultosa de novíssima fortuna crítica, reedições, publicações de luxo, colóquios, dossiês jornalísticos, como também uma exposição no mesmo Museu da Língua Portuguesa, em torno dos 50 anos de publicação do *Grande Sertão: veredas*. Evidentemente isso tudo conquista novos leitores, reitera a necessidade de uma retomada urgente da obra, abrindo a possibilidade da redescoberta de inéditos. Todavia, para que esse “surto” de memória não passe de um gesto inócuo de comemoração pontual, seria preciso prever a regularidade de um retorno aos arquivos, da formação contínua de leitores aptos a atravessar as veredas indizíveis da obra e também da criação, permanentemente, de outros livros, filmes (documentais ou ficcionais) e seminários especializados. A fim de que a efeméride não cumpra o destino de sua etimologia, quer dizer, ter a duração de alguns dias, ser

efêmera, voltada à destruição – esse *mal de arquivo* de que falarei em seguida –, seria preciso instituí-la como marco inaugural de uma nova relação com o arquivo. Tal outra disposição passaria sem dúvida por um ir além da espetacularização da memória, tornando o ato de reativar as obras e os documentos não o pretexto para mais um produto a ser consumido durante certo período, mas a possibilidade mesma de driblar ou postergar o momento inevitável da incineração, próprio a tudo o que humanamente foi concebido numa data.

Nada tenho a opor ao consumismo cultural, desde que traga consequências que ultrapassem a “sociedade do espetáculo”, como há quatro décadas definiu Guy Debord, num manifesto que ainda hoje é pleno de consequências. Andreas Huyssen concebeu nossa época como inflacionada pela indústria da memória.³ Tentando ir além da crítica de Adorno à indústria cultural, Huyssen propõe explicar a síndrome da memória dentro do que eu chamaria, com e para além de Benjamin, a “era da hiper-reprodutibilidade técnica”, como fase avançada do capitalismo econômico e cultural. O diferencial de Huyssen está justamente em se interessar pela evidência de que os processos digitais afetam a natureza mesma do artefato cultural. O advento de uma *memória virtual* efetiva, que leve às últimas consequências a virtualidade de qualquer processo mnemônico, parece-me decisivo para a idéia mesma de uma *supervivência cultural*, a qual não constitua apenas o dado residual de uma memória enlutada, ferida, embrutecida pelos processo de apagamento e recalque, por tudo enfim que se chama de *trauma*, com e além da psicanálise. Isso é tanto mais relevante porque a memória nada mais é do que o vestígio complexo de eventos passados, imprimindo suas marcas no presente, mas se abrindo como promessa ao que está ainda e sempre por vir.

Arquivando a memória

Jacques Derrida, em *Mal de arquivo* (livro que primeiro constituiu uma conferência realizada no Museu de Freud em Londres, dentro de um ciclo organizado por uma das maiores arquivistas e historiadoras da psicanálise,

³ Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Elisabeth Roudinesco, e pelo também psicanalista René Major⁴) retoma explicitamente um ensaio que marcou época nos anos 1960, “Freud e a cena da escritura”.⁵ Naquele primeiro ensaio de 1966 (que também foi uma conferência proferida num espaço psicanalítico, a convite de André Green), tratava-se de redimensionar a memória não apenas como função de uma instância viva, espontânea, presente a si mesma, mas também como o lugar de uma inscrição que faria transbordar os limites entre o vivo e o morto, o espontâneo e o mecânico, o natural e o artificial, o masculino e o feminino etc. Esta série opositiva por definição não tem fim, e se deixa determinar por um de seus elementos, o dentro e o fora, o primeiro se opondo e submetendo hierarquicamente o segundo. Todo um trecho final do ensaio dos anos 1960 é citado pelo livro *Mal de arquivo*, publicado praticamente trinta anos depois, em 1995.

Nesse trecho que logo citarei, Derrida marca mais uma vez sua dívida e ao mesmo tempo seu distanciamento para com Freud. Lembremos que todo o lance de “Freud e a cena da escritura” consiste em demonstrar como desde o “Projeto para uma psicologia” (de 1895) até a “Nota sobre o bloco mágico” (de 1925), Freud buscou propor *duas conciliações*.⁶ A primeira delas consistiria em, por um lado, tornar compatível a capacidade de um sistema receber cada vez mais novas “inscrições” e, por outro, armazenar inscrições permanentes. Além disso, e esta seria a segunda conciliação, foi preciso entender como o conteúdo da memória, que Freud identificava à essência do aparelho psíquico, se relacionava com a natureza mesma do aparelho. Analisando os mais diversos textos de Freud, entre eles o fundamental *A Interpretação dos sonhos*, Derrida mostra como as múltiplas modelizações do psiquismo possibilitavam entender, em princípio, a memória como uma forma de *inscrição*, e mais exatamente de *escrita* ou *escritura* (*écriture*), mas o aparelho mesmo não seria uma máquina de escrever (como o são agora essas máquinas sofisticadíssimas de escrita, os computadores). A metáfora do “bloco mágico”

⁴ Derrida, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995. [*Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia do Rego Monteiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.]

⁵ Derrida, Jacques. Freud et la scène de l'écriture. In: _____. *L'écriture et la différence*. Op. cit., p. 293-340.

⁶ Trabalhei essas questões no segundo capítulo da Parte II de *Derrida e a literatura*. Op. cit., p. 165-197.

veio a calhar para resolver tudo isso, já que, sendo um artefato até hoje vendido como brinquedo de criança – porém, cada vez mais substituído por minicomputadores –, ele era capaz tanto de receber novas inscrições quanto, em contrapartida, de armazenar inscrições permanentes. Além disso, por se tratar de *inscrições*, ou seja, de rastros e vestígios, e não de um conteúdo bruto, o bloco mágico estava apto a se constituir no protótipo de uma máquina de escrever. Só que Freud acabava seu pequeno ensaio descartando essa maquininha como simples metáfora, pois ela não detinha a autenticidade do “aparelho psíquico”, visto que não podia funcionar por si mesma, de forma espontânea, por assim dizer com seus próprios recursos e sem intervenção externa. Citemos finalmente o texto seminal e disseminador de Derrida dos anos 1960, re-citado nos anos 1990:

Freud não se interroga explicitamente acerca do estatuto do suplemento ‘materializado’ necessário à pretensa espontaneidade da memória, embora essa espontaneidade seja diferenciada em si mesma, barrada por uma censura ou um recalque, que, ademais, não poderia agir sobre uma memória perfeitamente espontânea. Não que a máquina seja uma pura ausência de espontaneidade: sua *semelhança* com o aparelho psíquico, sua existência e sua necessidade testemunham a respeito da finitude assim suplementada da espontaneidade mnésica.⁷

Ora, com a metáfora da máquina mnésica e hipomnésica (a um só tempo natural e artificial), Derrida desloca pelo menos duas coisas: 1- a ideia do arquivo como algo inerte, passivamente entregue ao poder do *arconte*, o arquivista, que pode reorientá-lo em qualquer sentido; 2- a ideia do psiquismo como um aparelho “vivo”, autônomo, isento de qualquer mecanicidade. Atravessa todo o livro *Mal de arquivo* a impossibilidade de se encontrar um conceito, fechado, unificador e totalizante de arquivo em Freud. Isso desde logo porque o que se chama, com Freud, de psiquismo se articula à máquina do mundo, como vem formulado em seguida à citação acima. *Não existe arquivo inteiro, presente a si mesmo, fechado em si, absolutamente autoidentificado*. Enquanto produto de legado que se deseja preservar, o arquivo é por definição espectral: “a estrutura do arquivo é *espectral*. Ela o é *a priori*: nem presente nem ausente em ‘carne e osso’, nem visível nem invisível,

⁷ Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Op. cit., p. 30.

rastrando sempre a outro cujo olhar não seria mais cruzado do que, graças à possibilidade de uma viseira, o do pai de Hamlet. Então o motivo espectral põe mesmo em cena esta fissão disseminante, pela qual se veem afetados o conceito de arquivo e o conceito em geral, desde o princípio, o princípio arcôntico”.⁸

O princípio arcôntico tinha sido referido no início do livro, no sentido de que a *arché*, por sua etimologia, remete tanto à origem e ao começo, quanto, e necessariamente, ao comando: “*Arché*, lembremos, nomeia de uma só vez o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio segundo a natureza ou segundo a história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio segundo a lei, *ali onde* homens e deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico”.⁹

Já o *archeion* nomeia o *lugar* do arquivo, o domicílio onde se depositam os documentos oficiais, sob o comando dos arcontes, os arquivistas que zelam pelo arquivo como o lugar da origem e a fonte do saber como poder. Toda a questão do arquivo é uma política do arquivo, ou seja, a relação entre o público e o privado. Na verdade, o arquivo, contrariamente a seu fundamento, digamos, social, vem fundar o lugar de um segredo, daquilo que deve ficar guardado ao olhar do leigo, sob o poder dos arcontes, que são também patriarcas e intérpretes. E o segredo, diz *Gêneses*, *genealogias*, *gêneros* e o *gênio*,¹⁰ é uma questão de poder, menos do que um conteúdo ou mensagem. A fundação de qualquer Estado, por exemplo, parece depender desse segredo que, em princípio, contraria o arquivo como lugar de guarda daquilo que é documento oficial, ou seja, público. Toda a questão do arquivo passa por essa relação tensa, dificultosa, entre público e privado. “Não há poder político sem controle do arquivo ou mesmo da memória. A democratização efetiva é sempre

⁸ *Id.*, p. 132.

⁹ *Id.*, p. 11.

¹⁰ Derrida, Jacques. *Gênèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*. Paris: Galilée, 2003, p. 46-47. [*Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.]

medida por esse critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, a sua constituição e a sua interpretação”.¹¹

O aparelho psíquico como máquina de arquivo é, como dito, tanto mnêmico quanto hipomnésico, natural e artificial, vivo e habitado por uma potência de morte. É o homem como deus da prótese, como dirá o Freud do *Mal-estar na cultura*,¹² que se encarrega desse arquivo pessoal e coletivo, mortal e permanente, finito e infinito, habitado desde sempre por uma pulsão de morte (pulsão de destruição ou pulsão de agressão), como a potência mesma do mal ou da febre de arquivo:

Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se nisso estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais próprio. Ela trabalha para *destruir o arquivo: com a condição de apagar*, mas também *com vistas a apagar* seus ‘próprios’ rastros, os quais já não podem desse modo serem chamados de ‘próprios’. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Sendo assim, essa pulsão parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que permaneça, não é um princípio, como o são os princípios de prazer ou de realidade): a pulsão de morte é primeiramente *anarquívica*, poder-se-ia dizer *arquiviolítica*. Destruidora de arquivo, sempre terá sido, por vocação, silenciosa.¹³

O mal de arquivo começa com essa potência de morte que trabalha o princípio arcônico, ali onde ele se desejaria pleno, unificador, consignatário, espontâneo e natural. Não há arquivo nem rastro arquivante sem a possibilidade de corrosão e desaparecimento. Como concluía “Freud a cena da escritura”: “O rastro é o apagamento de si, de sua própria presença, constituindo-se pela ameaça ou pela angústia de seu desaparecimento irremediável, do desaparecimento de seu desaparecimento. Um rastro indelével não é um rastro, é uma presença plena, uma substância imóvel e incorruptível, um filho de Deus, um signo de *parousía* e não uma semente, ou seja, um germe mortal”.¹⁴

¹¹ Derrida, Jacques. *Mal d’archive*. *Op. cit.*, p. 15, em nota. Toda essa nota é essencial para a compreensão política do arquivo, inclusive pela referência ao livro essencial de Combe, Sonia. *Archives inédites: les peurs françaises face à l’histoire contemporaine*. Paris: Albin Michel, 1994.

¹² Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Edição Standard das obras psicológicas completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 21.

¹³ Derrida, Jacques. *Mal d’archive*. *Op. cit.*, p. 24-25.

¹⁴ Derrida, Jacques. *L’écriture et la différence*. *Op. cit.*, p. 339. Para a temática do arquivo e do desaparecimento do rastro do rastro, ver neste volume o ensaio “Rastros, projetos e arquivos”.

O mal de arquivo, ao contrário do que se possa entender literalmente com a expressão, não é um mal em si, ele é antes o resultado de uma relação suplementar entre uma *pulsão de conservação*, ou uma pulsão arquivar (erótica por excelência), e uma *pulsão destruidora* de arquivo.

Certamente não haveria desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalque. Principalmente, eis o mais grave, mais além ou aquém desse simples limite que se chama de finitude ou finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça dessa pulsão de morte, de agressão e de destruição. Ora, essa ameaça é *in-finita*, arrastando consigo a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, poder-se-ia dizer, as condições espaço-temporais da conservação. Digamos, de preferência, que ela abusa disso. Tal abuso abre a dimensão ética-política do problema. Não há um mal de arquivo, um limite ou um sofrimento da memória entre outros: envolvendo o in-finito, o mal de arquivo tangencia o mal radical.¹⁵

Outro lugar-comum sobre o arquivo é o de vinculá-lo ao passado, mas, pelo fato mesmo de poder ser alterado pelo arquivista, por meio de interpretação, qualquer arquivo se encontra voltado para o porvir, “O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo jamais se fecha. Abre-se a partir do porvir”.¹⁶ E é em razão disso também que somos tomados por essa forma primacial do mal de arquivo que é a febre de arquivo, o desejo arquivante, consignado na expressão francesa “*être en mal de*”. Um mal que não é um mal, pois é visto ilusoriamente como um bem maior, o desejo total de retorno à origem e de total preservação, “É arder de uma paixão. [...] um desejo irreprímível de retorno à origem, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto”.¹⁷

Só que eu distinguiria, com e para além de Derrida, duas formas desse desejo absoluto de arquivo, ou melhor, desse *desejo de arquivo absoluto*, quer dizer, dessa compulsão arquivante que tudo busca preservar, sem nenhuma perda nem, paradoxalmente, restos. Uma seria ao modo wagneriano, na leitura de Andreas Huyssen, em *Seduzidos pela memória*, como desejo de obra de arte total, em que impera uma vontade de totalização: “Wagner emprega uma imagem mítica e universalizante da arquitetura como base de suas próprias

¹⁵ Derrida, Jacques. *Mal d'archive. Op. cit.*, p. 38-39.

¹⁶ *Id.*, p. 109.

¹⁷ *Id.*, p. 142.

reivindicações de uma monumentalidade estética adequada a uma nova cultura emergente, a do drama musical apresentado pelo novo *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. A própria noção de *Gesamtkunstwerk*, a meu ver, é fundamentalmente arquitetônica”.¹⁸ No entanto, Huyssen observa ainda que o desejo wagneriano pelo monumental se afirma pelas ruínas, pois somente estas seriam dotadas de permanência, segundo um preceito bastante romântico.

Outra seria a pulsão arquivante, a febre de arquivo, como dobra e desdobramento, sem que, constitutivamente, haja o desejo de totalização, qual seja, o fechamento num todo exaustivo ainda que arruinado. Não haveria principalmente a vontade alucinatória de retorno à origem como lugar fixo e absoluto de uma presença original. Nesse último caso, temos a aventura de uma vertente das vanguardas no século XX, agora em sua versão disseminada no século XXI por Cildo Meireles e Cristian Boltanski, entre muitos outros. Fez parte de um dos gestos mais essenciais de Kurt Schwitters, ainda na primeira metade do século XX, a paixão do *lixo*, a possibilidade de recolher os detritos, o inaproveitável, não por um desejo de reciclagem como nova etapa do processo industrial. Não há em Schwitters nem criacionismo absoluto nem coleta seletiva em sentido estrito, mas sim uma vontade de insemear a partir das sobras, de corroer o valor da obra de arte pelo que jamais deveria estruturá-la, o seu outro negativo, agora tornado princípio formativo e deformador – o que Jean-Luc Nancy chamaria de inoperância, *désœuvrement*.¹⁹ Do mesmo modo atuaria Warhol com suas *cápsulas do tempo*, incorporando tudo o que a efêmera memória pôde guardar. “*What you should do is get a box for a month, and drop everything in it and at the end of the month lock it up. Then date it and send it over to Jersey*” [“O que você deveria fazer é pegar a caixa durante um mês e nela despejar tudo; ao final de um mês fechá-la. Em seguida, datar e enviá-la para Jersey”], diz Warhol em sua *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*.²⁰ Depois de sua morte, foram catalogadas seiscentas cápsulas do tempo, contendo todo tipo de material, inclusive orgânico: recortes de jornais, cartões, pares de

¹⁸ Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Op. cit., p. 57.

¹⁹ Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1983.

²⁰ Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York, London: Penguin, 2007 [1975], p. 145.

sapato, álbuns de disco, desenhos, restos de bolo, fotografias etc. Tal como seus filmes, que incidem durante horas sobre um único objeto, ou *sujeito*, há aqui uma pulsão coletora que não quer desperdiçar nada, sobretudo o mais efêmero, em contraste gritante com as gravuras do próprio Warhol, que, estas, são absolutamente depuradas e seriais. À desordem voluntária das caixas de papelão se contrapõe a organização serializada das serigrafias, numa espécie de *double bind* artístico, em que se combinam, de uma só vez, a inclinação do heteróclito e o desejo de assepsia estética.

Com as cápsulas do tempo, tem-se um sobrelance de infinidade (*quase* tudo pode ser recolhido, classificado e armazenado), a partir mesmo da finitude ou da finitude, do precário e do efêmero. Como se essa arte celebrasse o tempo e a perda, o devir e a corrosão, não enquanto formas de uma totalidade impossível nem idealizada, mas de uma precariedade absoluta, a ser preservada em seu valor precível; um mal de arquivo assumido como potência e não apenas como aniquilamento. Como quem deseja congelar a própria morte num tempo e num espaço bem determinados... A paixão arquivante nesse caso se faz por um gesto de suplementação por assim dizer *desnatural*, pois não visa a recuperar natureza alguma, paisagem nenhuma da infância, nenhum país ou pátria, tempo ou paraíso perdido – mas deseja marcar que a potência *anarquívica* ou *arquiviolítica* comanda, no final da linha de produção, o ato mesmo que funda o arquivo. Pois a mesma força que destrói se disfarça naquela que erige, irredutivelmente. O que chamamos *lixo*, em nossas sociedades industriais e pós-industriais, é o lugar de um arquivo necessário e deficiente, aberto às possibilidades de reconfiguração pelo arquivista, mas também habitado pela força que o desestrutura e impede o seu tornar-se-obra. Um arquivo espectral, como todos, pois se instala nos fundos da casa e nos depósitos de lixo, podendo eventualmente retornar como um fantasma ao espaço nobre da galeria, como o fizeram Hélio Oiticica e Cristian Boltanski. Isso ocorre através de um processo que é tanto subjetivo (pois tudo parte de um eu que enuncia e performa) quanto dessubjetivante (pois se trata sempre de instaurar aquilo que problematiza o lugar de um eu autoidentificado e pleno, transformado em ponto mutante de enunciação). Essa estética de um arquivo voltado a um só tempo para a ereção e para a destruição consiste também numa política desmobilizadora de um conceito tradicional de arquivo

como forma engessada do passado. O arquivo dessas supostas obras de arte se encontra aberto ao porvir, porque ainda nem talvez jamais conseguirá configuração definitiva.

Como diz Gérard Titus-Carmel, a propósito do quadro *A Indolente*, de Pierre Bonnard, “Por meio de sábios enquadramentos, mas também por meio dessa graça delicada e inquieta que é seu *timbre* particular, Bonnard dá aos gestos simples essa espessura de memória que transmuta, num só lance, uma cena banal de repouso em meditação: sabe-se que há, de certo modo, mais gravidade e interrogação nos movimentos furtivos de um corpo surpreendido, assediando discretamente nosso *sentido íntimo*, do que em muitas representações grandiosas do enigma do mundo”.²¹ Indagaria se a memória que mais interessa hoje, aquela que opera desde dentro um *corpus* textual, desoperacionalizando certos horizontes de expectativas, certos mecanismos de senso comum, não seria também aquela que indefine justamente os gêneros, abrindo-se para toda uma gama de possibilidades, enxertos de toda ordem, hibridizações, constitutivas de uma outra “máquina de gêneros”, de uma só vez natural e artificial, arquivística por excelência.

A autoria, o gênero e a impossível classificação: Clarice Lispector

Uma questão correlata à do arquivo é sem dúvida a da obra completa de um autor. Quando um escritor ou uma escritora falece, mesmo nos casos em que um ou outra deixam organizados seus acervos pessoais, sempre se coloca a questão do que deve permanecer para sempre inédito, seguindo-se ou não determinação expressa do autor, e o que merece publicação, a despeito da vontade contrária de quem voluntariamente assinou o escrito. No caso de Clarice Lispector, isso se torna mais complexo pelo fato de ela ter praticado diversos gêneros, sem que haja estritamente uma definição única e definitiva para a sua literatura. Tornou-se ponto pacífico para a crítica especializada que uma das originalidades da escrita clariciana reside em dificultar a tarefa de classificação. Isso ocorre não apenas nos textos-limite de “O Ovo e a galinha”, “O Relatório da coisa” e “Onde estivestes de noite”, como também naqueles que – desde o seminal *Perto do coração selvagem*, passando por *O Lustre* e

²¹ Titus-Carmel, Gérard. *L' Indolente d'Orsay*. Paris: L'Échoppe, 1990, p. 36-37.

Cidade sitiada, *A Maçã no escuro*, mas sobretudo *A Paixão segundo G.H.* e *Água viva* – por assim dizer fundam seu próprio gênero, por meio do enxerto de inúmeros outros, os quais ali se encontram ao mesmo tempo hospitaleiramente acolhidos e estranhados, desde dentro.

Pode-se dizer que a ficção clariciana participa de diversos gêneros literários e discursivos, sem pertencer propriamente a nenhum deles. Pertencer seria encontrar no romance, no conto ou na crônica, formas aparentes de sua produção, a essência fixada, ignorando-se assim a potência de uma escrita em jatos e formações não figurativas, que se limitam com o *informe*. Basta que tomemos como exemplo a crônica, entre as produções do legado que particularmente mais interessam hoje. É proferido e praticado, ao longo da produção de sete anos no *Jornal do Brasil*, algo que não é realmente crônica, chegando a escritora a desejar buscar o auxílio do “inventor do gênero” e seu amigo pessoal, o cronista Rubem Braga. Em vão, a autoavaliação é cabal e sincera quanto ao fato de não se tratar de crônica mesmo.²² O que em aparência poderia ser lido como um atestado de incompetência, por não se deter a mestria daquilo que se pratica, transforma-se numa transgressão *possante* da “lei do gênero”. Há decerto algum cálculo nessa produção que se inscreve sob a sentença “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”,²³ e assim se libera de saída de qualquer gênero fixo. Há um cálculo junto ao incalculável, a algo que excede a norma genérica, gerativa e regeneradora.²⁴ Não ocorre com isso uma destruição dos gêneros, mas sua máxima potencialização, tanto quanto um tornar impotente o enquadramento absoluto. Os gêneros existem para serem jogados, “driblados”, diria Barthes, assumidos em parte e descartados num outro momento. Conto, romance, crônica, autobiografia, drama, ensaio, poesia, entrevista, correspondência, filosofia, tudo isso e mais, são transmutados caleidoscopicamente por um texto que não se deixa fixar, nem mesmo nesse último modo da estabilidade que seria o *transgênero* ou a *androgínia*. Dessa escrita em espiral, sem um ponto de chegada definitivo, pode-se talvez dizer o

²² Cf. Lispector, Clarice. Ser cronista. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 155-156.

²³ Lispector, Clarice. *Água viva*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980, p. 13.

²⁴ Derrida, Jacques. La loi du genre. In: _____. *Parages*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Galilée, 2003 [1986], 231-266.

mesmo que Derrida declarou a respeito da literatura de Hélène Cixous, leitora especial de C.L. na França: “O enxerto, a hibridação, a migração, a mutação genética multiplica e anula, de uma só vez, a diferença do gênero e do *gender*, as *diferenças* literárias e as diferenças sexuais”.²⁵

Multiplica porque os encena a todos, um por um, mas os descarta logo em seguida como entidades genéricas e definitivas. A diferença dos gêneros discursivos se torna assim relevante, sendo preciso sempre contar com ela, e derrisória, pois em última instância se presta à paráfrase e à paródia, sem que se possa levá-la a sério demais. Isso tudo dificulta o modo de relacionamento com uma escrita que, por arbítrio ou necessidade econômica, exercitou essa forma liminar do não-literário que é o *correio feminino*. Algo assim como se hoje Lygia Fagundes Telles ou Nélida Piñon aceitassem escrever uma coluna para as revistas *Nova*, *Capricho* ou mesmo *Contigo*, dando conselhos sobre como “ser mulher”. Trata-se de uma produção numericamente impressionante no conjunto dos textos “assinados” C.L. Tais escritos foram publicados em momentos distintos da vida da autora, em periódicos como *Diário da Noite*, *Comício*, *Nossa Conversa* e *Correio da Manhã*, sob os pseudônimos de Tereza Quadros e Helen Palmer, e como *ghost writer* da modelo e atriz Ilka Soares. A bela edição da seleta de alguns textos, lançada pela editora Rocco, reproduz os clichês do gênero (escrita feminina) e do *gender* (coisa de mulher).

Leiamos um trecho para refletir sobre a questão da diferença sexual e discursiva, tanto quanto o modo como ambas se imbricam numa escrita feita, em outros lugares, para frustrar as expectativas genéricas. Sob o título “Sedução e feminilidade”, a coluna publicada originalmente no *Correio da Manhã*, em 30 de dezembro de 1959, principia da seguinte forma: “A sedução da mulher começa com a sua aparência física. Uma pele bem cuidada, olhos bonitos, brilhantes, cabelos sedosos, corpo elegante, atraem os olhares e a admiração masculina. Para que esses olhares e essa admiração, porém, não se desviem decepcionados, é preciso que outros fatores, muito importantes, influenciem favoravelmente, formando o que poderíamos chamar a

²⁵ Derrida, Jacques. *Génèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*. Paris: Galilée, 2003, p. 28-29. [*Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio: os segredos do arquivo*. Tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.]

‘personalidade cativante’ da mulher”.²⁶ Reproduz-se assim no final dos anos 1950, o horizonte de expectativas da leitora pré-feminista, aquela que por nenhum motivo gostaria de desagradar os caprichos do macho, ao contrário dessas “mulheres modernas” que, cito textualmente, “adotam atitudes masculinizadas, palavreado grosseiro, liberdade exagerada de linguagem ou de maneiras”.²⁷ Tudo deve ser feito em prol dessa *feminilidade*, uma essência feminina “cativante” – o adjetivo diz tudo em sua proximidade semântica com relação a *cativo*. Eis o jogo de sedução que aprisiona a própria caçadora nas malhas de uma letra patriarcal e quimérica, pré-revolução sexual dos anos 1960.²⁸

Tem-se aí descrito e prescrito o protótipo do corpo fetichizado, hiper-cativado ou escravizado da mulher, que hoje se vê obrigada a se modelar por novos e terríveis parâmetros: silicone, plástica desde os vinte anos, mesmo antes, botox, lipoaspiração etc. Nada disso é um mal em si, mas se torna uma forma de autodestruição quando vinculado a uma escravização permanente, a um dogma de mais-beleza. O corpo reificado, doutrinado, docilizado de uma paciente feminina, entregue às delícias do consumo irrefletido.

Como conciliar na mesma obra, no mesmo *corpus* autoral, essa escrita cativante e cativa, presa nos jogos feminis e ancestrais, com aquela que põe em xeque a diferença ontológica entre o masculino e o feminino, em textos como “O Búfalo”, *A Paixão segundo G.H.*, “O Ovo e a galinha”, “Uma Galinha”, “Imitação da rosa”, dentre outros, mas sobretudo no conto “Amor”? Nesta história, lembremos, Ana, a dona de casa, desde as primeiras linhas se encontra prisioneira na rede de compras, até o momento em que vai se perder num Jardim Botânico entre fascinante e tenebroso, demasiadamente orgânico – vital.²⁹ Ou esse desafio por excelência à lei dos gêneros e dos *genders*, que é “A Menor Mulher do mundo”, história de uma pigmeia, descrita como o menor ser humano existente. Ela reverte as expectativas do explorador francês Marcel Prêtre, passando da condição de objeto de taxonomia à de sujeito desejante,

²⁶ Lispector, Clarice. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: 2006, p. 95.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Essas questões foram discutidas em meu livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

²⁹ Lispector, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de família*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982. [1960], p. 17-30.

ativo, erótico, nada submisso à vontade classificatória do macho branco ocidental.

A literatura pensante de Clarice tanto encena os jogos marcados de diferença sexual, levando-os ao cúmulo da clichêização, quanto frustra e embaralha as cartas, ali onde se esperam um eterno feminino e um igualmente eterno masculino, fixados para sempre no céu das ideias platônico. Os componentes sexuais e discursivos são, assim, o ponto inicial para se jogar uma outra partida, atingindo-se essa marca informe e indefinível que se chama o *it*, de *Água viva*. Um *it* que não é simplesmente o neutro, nem o masculino nem o feminino, nem o humano nem o animal, nem o literário nem o não literário, nem o pictórico nem o musical apenas – um pouco disso tudo e mais além. Uma configuração que encena a potência outra da ficção pensante de C.L., limítrofe de uma alteridade genérica e discursiva, que impede a fixação da obra num só gênero ou numa só forma arquetípica: “eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou *it*”,³⁰ ou “Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertencço ao gênero humano. [...] Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários”.³¹ Inumana e além do gênero, inaprisionável, imprópria. Chamar também esses textos de *inclassificáveis* é perdê-los de saída, pois poucos rótulos se desgastaram tanto na modernidade quanto esse. Se quer assassinar um texto em definitivo, classifique-o como inclassificável, desclassifique-o, pois. Nem a categoria blanchotiana de obra-limite me parece hoje satisfatória, já que guarda ainda o valor idealizado de “obra”, mesmo levada ao *limite*. Cabe assumir o risco da perda total. Se a expressão não fosse negativa, valeria então para os escritos assinados C.L.: perda total. Aqui se perde, um dispêndio sem restituição, e com o risco de desaparecimento total de todo rastro, mas estejamos alertas ao trabalho do negativo, evitando o hegelianismo abstrato.

Com isso, é o fantasma da obra completa, como um todo coeso e indiviso, que se vê inviabilizado. Como diz Foucault em *O Que é um autor?*, “A teoria da obra não existe”³², reverberando as páginas célebres de *a Arqueologia do*

³⁰ Lispector, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.*, p. 75.

³¹ *Ibid.*, p. 29.

³² Foucault, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: _____. *Dits et écrits I: 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994, p. 794. [*O que é um autor?* Tradução Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega 2000, p. 38].

saber, em que indagava o que fazer com os recibos de lavanderia, os bilhetes de amor, as conversas relatadas, as anotações aparentemente anódinas de um Nietzsche, por exemplo, entregues ao saber competente dos arquivistas.³³ Derrida escreveu um livro inteiro para comentar o caráter derrisório, mas também altamente significativo, da frase encontrada entre os manuscritos de Nietzsche, “Esqueci meu guarda-chuva”, e que os organizadores da obra completa incluíram entre os fragmentos inéditos.³⁴ O que fazer com tais textos: devem ser considerados como obra ou não obra? Publicáveis ou impúblicáveis? Provavelmente não há resposta simples para tal questão. O que para Foucault parecia uma negatividade que impunha a necessidade de uma formulação (“A teoria da obra não existe”) pode ser visto hoje como um bem – ou talvez, a um só tempo, um bem e um mal de arquivo.

A ironia de Foucault está em que ele próprio jamais elaborou essa teoria, e não porque não tenha tido tempo para isso, mas simplesmente por que ela é inviável. O mal do arquivo é também seu bem: apesar das interdições, em princípio tudo o que um artista ou escritor lega poderia ser aproveitado como fazendo parte do arquivo, performando assim a pulsão coletora que configura todo legado e constituindo a idealidade da Obra. Muito do que é deixado, legitimamente legado, poderá ser um dia publicado, já que a escolha cabe aos arcontes, os ciosos arquivistas; e como esses se sucedem através das gerações, sempre algum poderá resolver trazer à luz o que épocas anteriores consideraram impúblicável. Esse é o momento luminoso e trágico da decisão arquivística: publicar ou deixar perecer.

A estética do arquivo depende de uma política (é preciso que o poder do arquivista seja liberatório e não restritivo) e de uma ética, pois a alteridade inscrita como o segredo mesmo do arquivo depende dessa organização e de liberação dos arcontes. Quanto maior o desejo de reter as formas aparentemente impúblicáveis do arquivo (por qualquer mecanismo de censura ou repressão) maior o risco da destruição, que informa a estrutura arquivística. Quanto maior a possibilidade de acesso, maiores as chances de compartilhamento e, portanto, de hiper-reprodutibilidade infinita do arquivo. O

³³ Cf. Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

³⁴ Cf. Derrida, Jacques. *Éperons: les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.

mundo digital nada mais fez do que elevar à máxima potência essa necessidade inerente a todo arquivo – o reproduzir-se para continuar existindo pelo tempo mais longo possível; e isso a Web, com seus arquivos virtuais, está ajudando a viabilizar como nunca antes na história das técnicas de arquivamento. Na contramão desses procedimentos, encontram-se os arquivos da ditadura militar no Brasil, que só recentemente começaram a ser disponibilizados, mas não sem restrições e sem que se começasse a destruir parte dos documentos.³⁵ Haverá sempre “guardiães do mal”, dispostos a acelerar a destruição do que já é desde sempre habitado por aquilo que o corrói. Enquanto tais arquivos não forem plenamente identificados e discutidos, viveremos um eterno retorno do recalcado, com alguns surtos de memória, logo em seguida novamente repelidos para o esquecimento. Situação semelhante à da França, que até hoje não soube bem o que fazer com sua memória de república colaboracionista em relação ao nazismo. Quando esse passado deliberadamente recalcado retorna, o mal-estar é grande, como no momento em que se soube nos anos 1990, já no final da vida do presidente François Mitterrand, que também ele tinha sido “*colabô*”, um vulgar colaborador da invasão nazista.

Afinal, a memória é, por definição, de uma só vez, impossível e necessária, não por recuperar uma identidade (individual ou nacional) que nunca existiu em sua pureza, mas por fazer emergir o dado particular da existência, a irrepresentável singularidade, reproduzível apenas com a ajuda de documentos arquivais, que são necessariamente rastros e vestígios divisíveis, divididos e, portanto, compartilháveis.

Alegando total falta de memória e, conseqüentemente, de identidade, o arquivista Warhol de algum modo consigna com sua vã filosofia todos os sinais de nossos tempos, em seu eterno jogo entre recordação e olvido, registro e apagamento:

Não tenho memória. Todo dia é um novo dia porque não lembro do dia anterior. Todo minuto é como o primeiro minuto de minha vida. Tento lembrar, mas não consigo. Foi por isso que me casei – com o gravador. É por isso que procuro pessoas com mentes de gravador

³⁵ Neste momento mesmo acabou de ser aprovada uma lei pelo Senado, que torna qualquer documento acessível, desde que decorrido determinado prazo. Essa lei precisa ser ainda sancionada pela presidente Dilma Rousseff. Em 26/10/2011, às 17h.

para ficar junto. Minha mente é como um gravador com um único botão – Apagar.³⁶

Rio de Janeiro, Julho de 2008.

³⁶ Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol. Op. cit.*, p. 199.