

O MENOS EM TRÊS TEMPOS: NÃO QUERER, PERDER E MORRER NA LITERATURA

THE POETICS OF LESS: REFUSAL, LOSS, AND DEATH IN LITERATURE

Elizama Almeidaⁱ

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a representação da perda, do não querer e da morte na literatura, a partir das obras de Elizabeth Bishop, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade, em diálogo com outras peças artísticas. A partir das suas distintas abordagens poéticas e narrativas, o texto explora como esses autores tratam a experiência do fim, seja ele a morte, a perda do outro ou a perda de si mesmo. A análise é estruturada em torno de uma tríade literária que vai da arte de perder, evidenciada por Bishop, ao processo de busca e perda existencial em Lispector, e à reflexão sobre o “não querer” em Drummond. Ao longo da investigação, será possível perceber como esses autores utilizam do conceito de perda como um meio de produção estética, para, paradoxalmente, refletir sobre o “menos” na via produtiva e repensar a ideia do fim como um desastre.

Palavras-chave: literatura comparada; poética do menos; morte; Carlos Drummond de Andrade; Elizabeth Bishop; Clarice Lispector.

Abstract: *This article undertakes a critical examination of the representation of loss, negation, and death in literature, focusing on the works of Elizabeth Bishop, Clarice Lispector, and Carlos Drummond de Andrade, while engaging in intermedial dialogue with other artistic expressions. Through diverse poetic and narrative strategies, these authors articulate a sustained inquiry into the experience of finitude—whether in the form of death, the loss of the other, or the dissolution of the self. Structured around a tripartite axis—the aesthetics of loss in Bishop, existential dispersion in Lispector, and the poetics of negation in Drummond—the analysis foregrounds how these texts mobilize absence as a generative principle. Drawing upon critical theory, the article situates the notion of “the less” within a broader dialectic of negative production, arguing that these literary practices displace teleological understandings of the end and, instead, produce meaning through fragmentation, attenuation, and refusal. Loss, thus, emerges as both aesthetic method and philosophical stance.*

Keywords: *comparative literature; poetics of the Less; death; Carlos Drummond de Andrade; Elizabeth Bishop; Clarice Lispector.*

Submetido em: 20.5.2025

Aceito para publicação em: 15.6.2025



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) este material, desde que citada a autoria e observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

ⁱ Mestre em Literatura pela PUC-Rio. Doutoranda pelo Programa Materialidades da Literatura da Universidade de Coimbra *E-mail:* ruafrutapao@gmail.com. *Lattes:* <https://lattes.cnpq.br/4791450612017065>. *ORCID:* <https://orcid.org/0000-0002-8820-8134>.

1 SE BARTLEBY FOSSE POETA

Ou o poema subindo pela
caneta, atravessando seu
próprio impulso, poema
regressando.

“Súmula”,
Herberto Helder

“Gastei uma hora pensando um verso/que a pena não quer escrever” são os dois primeiros versos de “Poesia”, de Carlos Drummond de Andrade. A imagem gauche e certo tom mineiro presente em “verso que a pena não quer escrever” ecoa na fala do personagem Bartleby do escritor americano Herman Melville: “I would prefer not to” (“eu preferiria não”).

A pena, no poema drummondiano, se transforma em um personagem dotado de subjetividade na medida que se comporta na chave da resistência e tem agência: ela, a pena, não quer, assim como Bartleby também não queria. O objeto – pena – é animado no sentido latino mesmo do termo, isto é, tem alma, tem alma, como um ser vivo. Se é dotada de alma e transformada em um personagem sujeito de ação, a pena, então, se reserva o direito de recusa: não quer escrever.

Assim como na mitologia grega, em que Cronos come seus filhos, o deus-tempo atua no poema drummondiano e come os minutos do relógio no pulso do poeta, que gastou uma hora em um verso que não sai: processo criativo está em suspensão e o silêncio opera.

Há um intervalo em que, aparentemente, nada acontece. Durante estes 60 minutos de embate entre a ideia abstrata (“pensando um verso”) e a materialidade da escrita, a pena não cede ainda que o sujeito lírico insista em procurar nas palavras em estado de dicionário alguma combinação de modo que possam dizer. Mas dizer o quê?

Nos versos seguintes, o olhar do poeta sai do relógio e da pena e, agora, vai para o verso - também dotado de subjetividade, como um “poema que regressa”, que volta. O verso se remexe no corpo do poeta:

ele [o verso] está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.

Ao relógio que marca as horas perdidas e à pena que se recusa a escrever, junta-se o verso enquanto um personagem bartleblyano que “não quer sair”. Relógio, pena e verso: eis a trinca completa do não querer.

Há aí uma curiosa inversão: se, geralmente, na crítica literária, o autor é quem detém o poder criador de cenas e personagens, aqui, ele está em desvantagem e é destituído de sua autonomia geradora. Não é mais ele quem dá à luz as palavras porque elas decretaram independência. Para que um poema venha à existência, as coisas no seu entorno precisam querer e, para azar do poeta, as coisas querem, justamente, o contrário do que ele deseja. Abandonado à própria sorte, o escritor vê-se sozinho nesse desejo de produção já que tanto seu intercessor físico, a pena, não quer escrever e o verso, seu intercessor metafísico, não quer sair. A luta, quase corporal, é mesmo desigual. Que opção lhe resta, senão encarar a mudez da folha limpa e branca?

Vale ler o poema na íntegra:

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso que a pena não quer escrever.

No entanto ele está cá dentro inquieto, vivo.

Ele está cá dentro

e não quer sair.

Mas a poesia deste momento inunda minha vida inteira.

“Gastei”, “não quer escrever”, “não quer sair” – o poema acontece na negação, na dificuldade, no dispêndio. O dilema entre o processo criativo (escrever o poema) e produto criado (o poema em si) só é diluído a partir do instante em que o poeta assume a força da negação e da dificuldade desse mesmo instante poético trazendo um terceiro elemento para a equação: a poesia é o que constrói o poema.

A adversativa “mas”, no penúltimo verso, traz essa aposta no negativo para afirmá-lo positivamente. Drummond escreve um poema a partir da tentativa fracassada de escrever um poema. Escreve, na verdade, não um poema, mas o registro da falta, do momento em que o tempo passa, a pena falha e o verso vacila. No duro embate da trinca tempo-pena-verso é que a poesia emerge e inunda sua vida inteira – descobre-se na linha derradeira.

Aliás, os dois últimos versos - “a poesia deste momento/inunda minha vida inteira” - oferecem, no mínimo, três tempos: o tempo em que o autor escreve – o agora dele, o momento dele; o tempo futuro – a vida inteira a partir do pronome possessivo minha, indicando que é dali para frente; e tudo isso estica até um outro tipo de futuro chamado agora e sempre: o tempo é agora toda vez que o livro é aberto por um leitor que lê o poema

“Poesia”. Nesse jogo de quase redundâncias, a poesia não só é anterior à construção do poema como o ultrapassa.

Uma questão conceitual pode ser apontada ao dizer “o poema Poesia”, que, a princípio, parece repetição banal. Mas trata-se de um poema - forma - cujo título é Poesia - um acontecimento. Soma-se a esta informação o fato de que o poema “Poesia” foi publicado em 1930 no livro de estreia de Drummond cujo título é, não à toa, *Alguma poesia*. Ao escolher este título, o poeta mineiro já indica a recusa da totalidade, da grandiloquência, em favor do fragmento, da dúvida – “alguma” se coaduna com o “não querer” do poema; enquanto poesia aparece como uma “prece ao vazio, diálogo com a ausência”. Segundo Octavio Paz:

(...) há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheias à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando – o passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente (Paz, 2012, p. 22).

Paz teoriza o que Drummond sumariza em oito versos: o instante poético, a poesia e o poema. A dificuldade do poeta em escrever é a poesia daquele momento - isto é, ele experimenta uma “poesia sem poemas”, um acontecimento sem, necessariamente, uma forma. Já “as circunstâncias alheias à vontade criadora do poeta”, como a pena que não escreve e o verso que não sai, caracterizam seu momento poético.

Em forma de poema, o autor mineiro parece dizer o mesmo que o crítico mexicano em forma de ensaio: o “poético é poesia em estado amorfo”. O instante-em-que-não – aquele momento em que a criação é abortada, adiada, suspensa – configura um acontecimento a nível da poesia, que pode assumir contornos de “quadro, canção, tragédia”. O instante-em-que-não, para Drummond, é, pois, uma pedra que acompanha sua vida inteira e é sob essa pedra-poesia que, depois de lapidada, se dá a ver um poema. Poemas feitos de objetos que são símbolos mudos (Santiago, 2014), como “pedra”, “embrulho”, “coisa” - léxico usado por Drummond durante toda sua trajetória escrita como metonímias do inexpressável que condensam a experiência humana sem traduzi-la.

2 INVENTÁRIO DE PERDAS

A mocidade está perdida
Mas a vida não se perdeu

“Consolo na praia”,
Carlos Drummond de Andrade

Para pensar a perda, a falta, como uma prática minúscula e, por isso mesmo, ampla, não me furtarei a reproduzir integralmente tanto o poema “One art”, de Elizabeth Bishop, quanto a tradução “A arte de perder”, de Paulo Henriques Britto.

A arte de perder

A arte de perder não é nenhum mistério;
tantas coisas contêm em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite austero,
a chave perdida, a hora gasta bestamente.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:
Lugares, nomes, a escala subsequente
Da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero
Lembrar a perda de três casas excelentes.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império
Que era meu, dois rios, e mais um continente.
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

- Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente
que a arte de perder não chega a ser mistério
por muito que pareça (Escreve!) muito sério.

One arte

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.

The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.

Logo nas três primeiras estrofes de “A arte de perder”, a poeta, em uma mão, não só localiza o leitor, como o instrui nesse inventário de perdas: perca assim e assado, depois aceite assim e assado. Na outra mão, a poeta comenta as próprias perdas que teve, exemplificando como a vida a ensinou essa arte: além do relógio da mãe, ela perdeu três casas que amava, duas cidades lindas, um império, dois rios, um continente e até mesmo você/o outro. Em todos os casos, uma só conclusão: a arte de perder não é nenhum mistério, ainda que pareça sério.

O poema propõe, pelo menos, três perguntas: a) como perder; b) o que se sente ao perder; c) o que se perde. E como perder? Primeiro, perde-se um pouco a cada dia, depois perde-se mais em quantidade e profundidade (“losing farther”), a seguir, perde-se em velocidade (“losing faster”) e em dimensão (“vaster”). O que se sente? Aquela agitação da mão que apalpa todos os bolsos e, tarde demais, já não encontra a carteira (“fluster”), sente também certa saudade e amor (“losing you”, “a gesture I love”). E o que se perde? Bishop faz um inventário de perdas que agrupei em três conjuntos temáticos.

Há perdas no nível material, como as chaves da porta, o relógio da mãe e três lindas casas; perdas relacionadas ao esquecimento, como esquecer o nome de lugar, o nome de alguém e a viagem não feita; e perdas relacionadas a uma cartografia pessoal e afetiva, como determinada cidade por onde passou, a paisagem em torno de um rio, o fascínio por este império e aquele continente. Nenhuma dessas perdas é irreparável, é um desastre, nem mistério. Se são perdas que não se contornam - afinal, como reaver a paisagem em torno do rio? -, pelo menos, com elas, se convivem.

No entanto, a perda irreparável, o fundo do poço, o rés do chão, não é nem objeto material, esquecimento ou desistência. A perda da qual é quase impossível se recuperar é, ao que parece, “você”. Não só o objeto da perda muda - o outro - como o tipo de perda. Diferente de perder alguém para a morte – antes fosse e aí entraria em ação o processo do luto freudiano –, perde-se não a pessoa, mas aquilo que só a ela é próprio, insubstituível e irrecuperável; aquilo que só emerge diante da sua presença. É uma ausência além da fisicalidade, dotada de

um tipo de silêncio relacional: o outro segue existindo, mas não para mim. Perder, portanto, como um estado de não reconciliação: o eu-lírico nunca mais verá certo jeito com que este outro movimentava as mãos (“a gesture”) enquanto conta um episódio naquele tom de voz divertido (“the joking voice”).

No último verso do poema, está a única hesitação desse inventário de perdas feito, até então, num ritmo galopante e cadenciado marcado pelos pares master/disaster – critério/sério. Se tudo o que o sujeito havia perdido não se caracterizava como um desastre, agora o é. Entre parênteses, surge uma voz externa que exclama imperativa para fazer aquilo que a mão da poeta parece se recusar a escrever: “Even losing you [...] though it may look like (Write it!) like disaster”. Ao dizer (Write it!), a poeta não apenas admite a gravidade da perda, mas reconhece que o gesto de escrever é também o gesto de aceitar: nomear o desastre é reconhecer sua verdade, e escrever a perda é revivê-la.

Estava evidente que, até aqui, a arte de perder – pelo menos, superficialmente – já estava dominada, quase indiferente, mas a gagueira final com a repetição de “like” (“look like [...] like”) e o verbo no imperativo, como um grito, uma ordem, trai a própria construção retórica. Perder você, perder aquilo que está em você e só a você pertence, como a “voz” e o “ar etéreo”, no fundo, parece... parece, sim, de fato, um desastre.

No entanto, “se de tudo fica um pouco”, como registra Drummond no poema “Resíduo”, a arte de perder se manifesta como um duplo movimento: ao inventariar as perdas, Bishop também compõe o perfil do eu-lírico por aquilo que nele falta. Neste sentido, a arte não é apenas saber perder, mas é ainda uma outra: fazer da arte da perda, do “fluster”, do instante poético, uma outra arte, um poema. O poema, aliás, é a forma que a poesia encontra para permanecer nos tempos, entre o silêncio da criação e o colapso da lembrança.

E, por fim, o poema até pode caminhar para um possível lampejo de felicidade: o sujeito amado, que foi perdido e cuja falta é sentida pelo eu-lírico, ainda que permaneça ausente durante a vida inteira, não se perderá de todo justamente porque foi guardado em um poema, como lembra Antonio Cícero em “Guardar”:

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso
se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:

Um arco através dos gêneros e de autoras permite escrever a última parte deste sub-capítulo: se, para Elizabeth Bishop, a arte de perder é um aprendizado sem mistério, em Clarice Lispector perder é um destino existencial e todo o mistério está em encontrar.

Em sua produção literária, há diversos tipos de encontro, como o do personagem cego, o búfalo, a menor mulher do mundo, o mar. A primeira linha do romance *A paixão segundo GH* (1964) também dá o mesmo tom: “-----Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender”. O leitor ainda não sabe o quê, mas a narradora está à procura porque “perdeu alguma coisa que [lhe] era essencial, e que já não é mais”. Durante a narrativa, é possível também criar um inventário de perdas da personagem GH: ela perde durante horas e horas a montagem humana; o medo do feio; perde a coragem de achar o que quer que tenha de achar; perde o deserto, mas também a floresta; perde o ar; o embrião dentro de si; perde todas as malas com suas iniciais gravadas – nem identidade tem: seu nome não se decifra, são apenas duas iniciais. Perde ainda uma terceira perna criada depois de adulta - uma ficção que cria não apenas em nível literário como em nível de um corpo que usa para se equilibrar no mundo. GH revela que, ao mesmo tempo, perde-se o que se tem e o que inventa para suportar-se.

Como se entendesse que é preciso aceitar o “fluster” de que fala Bishop (a agitação do corpo que perdeu a terceira perna e que, mutilado, tem apenas duas), GH encontra certa alegria em perder e descobre, a partir do seu próprio inventário de perdas, que perder não é bem um desastre. Em forma de prosa Clarice diz o mesmo que Bishop no poema: “perder não é nada sério”; mas de Bishop a autora brasileira se distanciará: na medida em que a americana diz que *X não é Y*, Clarice predica a perda: *X é Y*. Enquanto Bishop tenta domesticar a perda, Clarice entrega-se a ela como forma de “montagem humana”. Em uma, o poema é contenção; na outra, a prosa é diluição. Uma quer salvar do desastre; a outra quer encontrar-se nele.

Ao inventário de Bishop, Lispector acrescenta um novo tipo de perda que não tem a ver com perda material, com esquecimento, nem, sequer, com a perda do outro, que, em Bishop, é o principal nó dramático. Em GH, a perda suprema é a perda de si e, mesmo assim, é dotada de alegria: “a alegria de perder-se é uma alegria de sabbath”.

A alegria de se perder, ao contrário do “fluster” que preza pela agitação, faz nascer uma alegria de descanso, sabática e luminosa. Não há hipótese de pesadelo no sábado porque tudo funciona perfeitamente, até os maridos. Daí que se pode supor que, em Lispector, perder-se é a expressão máxima da falta de mistério. Perder, enfim, está longe de ser um desastre.

3 NÃO MORRER COMO DESAFIO

E a morte passa de boca em boca
com a leve saliva

“Súmula”, Herberto Helder

Se a morte pode ser considerada, ao menos na cultura ocidental, o ápice da perda e o principal episódio trágico da vida, a religião assim como a ciência operam na antitragicidade; ambas não suportam a irreversível sentença de morte e se organizam para negar ou adiar o fim. Água benta ou antibiótico, hóstia ou vacina — elementos que prometem estender a vida para além de seus limites naturais e esticar os dias aqui na Terra.

Para comentar a respeito da “Indesejada das gentes”, na expressão de Manuel Bandeira, é preciso dar um passo atrás e lembrar do deus cristão no jardim das delícias. Na condição de paisagista supremo, ele planta um par de árvores: a da vida e a do conhecimento do bem e do mal.

Nos atemos à primeira árvore: que fruto daria? Que aroma teria? Imagino que teria um gosto neutro de permanência — um eterno-sempre sem clímax ou devir, feito de tardes que nunca acabam e corpos que não apodrecem. A árvore da vida decreta uma sentença de vida. Se o deus cristão cria o homem à sua imagem e à sua semelhança, o que nos faz humanos e não outros deuses? O próprio deus dirá que é a experiência da morte. Não comer da árvore do conhecimento do bem e do mal (ênfase em conhecimento) e não morrer nos faria um deus completo: à sua imagem, semelhança e temporalidade.

Logo no início do filme *Der himmel über Berlin* (*O céu sobre Berlim* ou, na tradução brasileira, *Asas do desejo*), de Win Wenders, dois anjos, que estão entre os humanos, avaliam seus dias neste plano. Um deles, Damiel, conta a Cassiel o que viu:

Uma mulher fechou seu guarda-chuva sob a chuva ficando ensopada. Um estudante descreveu o crescimento de uma planta ao seu professor, que ficou surpreso. Uma mulher cega pegou no relógio sentindo minha presença. É fabuloso viver só em espírito, dia a dia, eternamente... testemunhar o que é espiritual nas pessoas.

À lista do que Damiel vê de espiritualidade no ordinário, ele emenda uma adversativa que diz respeito justamente à sua condição de eterno-sempre:

Mas às vezes fico farto com a minha existência espiritual. Gostaria de sentir um certo peso. Acabar com a ausência de fronteiras e me unir à Terra. Gostaria de, a cada passo, a cada lufada de vento, ser capaz de dizer agora, agora e agora. Não

mais para sempre e pela eternidade. (...) Poder dizer: “ah” e “oh” e “ei” em vez de “sim” e “amém”. E ainda alguém que diga: “Te amo tanto *hoje*” (grifos meus).

O anjo parece desejar não mais assistir à vida como quem assiste a um espetáculo, mas habitá-la enquanto experiência. É a morte — ou sua iminência — que dá espessura ao instante. O desejo de Damiel está em relação à morte para que, justamente, a vida possa pesar, afetar, doer, enfim, fazer sentido.

No Gênesis, ao tocar e comer o fruto proibido, Eva parece renegar a sentença de eterno-sempre, a que Damiel se refere, e realiza o desejo dela e o do anjo. Eva *sente*, se *une* à Terra e diz *agora, agora e agora*. E não só ao tocar e comer, como partilhar o fruto proibido com Adão, Eva lhe diz “te amo tanto hoje” e quebra a linha do eterno, inaugurando o círculo do tempo vivido e a corrida de toda a humanidade contra a decadência do corpo. Seu gesto é o da fundação do humano: trazer o amor, o corpo, a linguagem — o agora.

Se *experimentar*, etimologicamente, equivale a estar em perigo – como sugere a raiz latina *-perire*, presente nas duas palavras –, as ações da experiência para Eva não estavam em baixa. E é ela o antídoto contra o veneno do fruto, afinal, a mulher que gera vida jamais poderá ser condenada à morte; sobretudo Eva que carrega a vida não só no corpo, como no próprio nome. De acordo com Haroldo de Campos, em *Triptico bíblico*, o nome Eva derivaria do verbo hebraico *hayá* (viver); tanto é que, na tradução que faz do Gênesis, Haroldo adota o termo composto Vida-Eva para caracterizar a personagem.

Fruto comido, casal condenado: mas, ainda que o deus cristão vocifere contra Adão e Eva, é do humano que ele precisa e depende, afinal, o que seria do deus se toda a humanidade morresse? O poeta Rainer Maria Rilke, em *O livro das horas*, imagina a resposta em versos:

Deus, que será de ti, quando eu morrer?
Eu sou teu cântaro (e se me romper?)
A tua água (e se me corromper?)
Sou teu agasalho, sou teu afazer.
Vai comigo o significado teu.

Não tens mais sem mim aquela casa, Deus,
que com quentes palavras te acolhia.
Perdem teus pés exaustos as macias
sandálias: também elas eram eu.

De ti desprende-se o teu longo manto.
O teu olhar, que a minha face, quente
coxim acolhe, virá entrementes,
virá procurar-me longamente
e deitar-se depois, ao sol poente,
entre pedras estranhas, nalgum canto.

Deus, que será de ti? Tenho medo, tanto...

É o humano — e sua experiência da perda — que dá sentido à existência de Deus. Sem a iminência da morte, não há súplica, nem fé, nem redenção. E talvez, como sugere o próprio Rilke, não haja nem mesmo divindade.

Fazendo um arco entre os séculos e os gêneros, esse deus-criador que é dependente da coisa criada se aproxima de Rodrigo S.M., o narrador de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Um dos personagens principais da novela, ele ocupa quase 50% do enredo até que o nome de Macabéa surja. Não que haja uma disputa entre os dois, mas a narrativa tem duplo nível. Em um nível, está a jovem datilógrafa alagoana que se muda para o Rio de Janeiro, “uma cidade toda feita contra ela”. Em outro nível, de forma metalinguística, há o próprio narrador que comenta o processo de escrita da história de Macabéa: “Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. [...] A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.” (Lispector, 2017, p. 22)

Como nos versos de Rilke, Rodrigo depende de Macabéa para ter sentido. Quando Macabéa morre, o que sobra para Rodrigo? O que será de ti, Rodrigo, quando Macabéa morrer? Ela era seu café frio que com sua mudez te acolhia. Ela, que dormia até o nunca, era o teu afazer. Vai com ela o significado teu.

Já na parte final de *A hora da estrela*, surge a cartomante Carlota que decreta sentença de vida à moça alagoana. Saída da consulta, carregando uma promessa de felicidade embaixo do braço, Macabéa está condenada à felicidade, está grávida de futuro: “e tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar”. O gesto de Rodrigo — ao escrever uma promessa de futuro para Macabéa — reencena o gesto divino do Éden: ao instalar a felicidade como horizonte, abre o campo para a anulação da própria felicidade. Assim como o conhecimento leva à morte, também a esperança traz o fim.

Ao escrever essa passagem, Rodrigo S.M. incorre em erro semelhante ao divino: se é por Vida-Eva que a morte entra no mundo, é também pela sentença de vida expedida pela madame Carlota que a “iniludível” se aproxima de Macabéa, cuja vida era feita de quase nada — e talvez aí residisse o segredo para a permanência. Ao ser engravidada de futuro, ela se torna vulnerável ao fim. O mínimo, que antes era resistência muda, se desfaz diante da promessa ampla.

Mas se, em vez de grandeza e esperança, tudo continuasse pouco e mínimo e cada vez menor até o nada? E se a poética do menos fosse uma práxis? Para Deleuze e Guattari, “não

há tão grande, tão revolucionário, quanto o menor” (2014). Para Damiel, o anjo de *Asas do desejo*, parece que não haveria nada tão grande, tão revolucionário, tão amplo quanto o agora.

Volto a atenção para o título: o que é a hora de uma estrela?

Essa imagem - estrela - é acionada com frequência em poemas, músicas, canções, passagens bíblicas e versos de amor. Fernando Pessoa, por exemplo, escreve que tem “dó das estrelas/luzindo há tanto tempo/há tanto tempo...”. Elas são ainda as interlocutoras do Soneto XIII, de Olavo Bilac, que, amando, com elas conversa toda a noite: “Pois só quem ama pode ter ouvido/ Capaz de ouvir e de entender estrelas”. A bíblia registra a promessa divina feita a Abraão: “Levando-o para fora da tenda, disse-lhe: — Olhe para o céu e conte as estrelas, se é que pode contá-las. Então, prosseguiu: — Assim será a sua descendência”. De forma mais prosaica, é o clichê dos apaixonados: “seus olhos são como estrelas”, “as estrelas lá do céu eu vou buscar”. Estrela guardaria então a expressão do brilho máximo? O apogeu? Talvez não: as estrelas também morrem, as promessas faltam, os amores acabam.

Feita de restos espaciais, a estrela que morreu pode derivar para três pontos: se tornar uma anã branca (remanescente estelar composto principalmente por matéria eletronicamente degenerada), estrela de nêutrons (as menores e mais densas estrelas de que se tem conhecimento), um buraco negro (região do espaço da qual nada, nem mesmo partículas que se movem à velocidade da luz, pode escapar).

A estrela não é apenas brilho ou promessa: é matéria em colapso, energia exausta, luz de um corpo que já morreu. Ao intitular a novela como *A hora da estrela*, Lispector aponta para esse limite: quando o brilho já é posterior e só resta o clarão antes do escuro. Ora, o que pensamos quando pensamos nas estrelas? Pensemos que as estrelas também continuam – como permanecem as estrelas de cinema, os astros do rock e a estrela dessa novela, Macabéa. A morte não é o fim.

Em um romance anterior, *Água viva* (1973), Lispector parece levantar o dedo em riste como faz Rilke no poema. Escreve intempestivamente contra o deus-tempo, que, conforme predica a tradição cristã, seria “o autor da vida”: “Eu não vou morrer, ouviu, deus? Aliás não quero morrer. Recuso-me contra ‘Deus’”.

Se houvesse o fruto do Éden na mão da personagem nesse instante, ela o morderia e ainda ofereceria a Adão-leitor, interlocutor passivo que, observando, salivaria diante da tentação: “Vamos não morrer como desafio?”, propõe Eva-Clarice. Ao mesmo tempo, se Eva tivesse papel e caneta à mão, teria escrito: “Eu não vou morrer, ouviu, Deus?”.

Ainda sobre a morte em *Água viva*, ela diz:

Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto.

Do ponto de vista de Giorgio Agamben (2007), ao profanar a sacralidade do fruto, Vida-Eva se aproxima de um conceito de religião não como o ente que religa, mas como o ente que relega: religio seria “não o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos”. A alegria é, então, a resposta firme ao interdito primacial divino que era um e virou dois: não toqueis e não comais. Vida-Eva não apenas toca, como também come. Não apenas toca e come, mas também compartilha: eis a primeiríssima comunhão celebrada por uma mulher que mastiga o fruto do conhecimento contra deus, fundando a lógica da alegria como resposta à proibição. Não é culpa, nem pecado, é a linguagem que não morre. A personagem de Clarice, assim como Eva, escreve contra Deus e contra a sentença.

Certo tom de revolta tanto de Vida-Eva, quanto do anjo Daniel e do poeta Rilke, parece encontrar base argumentativa comum no final de *Água viva*: “nós não somos culpados”. Não somos culpados se o deus jardineiro não previu que “a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer lhe impor limites”. Ora, ao instalar duas árvores no centro do jardim das delícias, em que uma há decreto de morte e a outra, decreto de eternidade, o deus coloca em jogo sua própria temporalidade e essência divina. Nesse sentido, quem tentou Eva não foi a serpente, foi o próprio deus.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou analisar refletir, a partir de peças artísticas em diferentes vozes, gêneros e tempos, a construção de uma poética do “menos” pela representação da perda, do não querer e da morte. Ao contrário do que se poderia imaginar, a trinca do menos não é uma ausência, mas uma possibilidade crítica frente às promessas de totalidade, completude, transcendência e preenchimento - requisitos da sociedade vigente.

Por meio de figuras como Vida-Eva, Daniel, Bartleby, Macabéa, sob a mediação de Drummond, Bishop e Lispector, o artigo repensa a centralidade do pleno, do contínuo e do eterno, aposta numa dialética negativa, sem por isso cair no pessimismo ou na banalidade, e busca uma produtividade do pequeno.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. “Dialética negativa – conceitos e categorias”. In: *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- AGAMBEN, G. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, C. D. de. *Reunião 10 livros de poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- BANDEIRA, M. “Consoada”. In: *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 2013.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BISHOP, E. “One art”. Disponível em <https://poets.org/poem/one-art>. Acesso em: 2 mar. 2019.
- BRITTO, P. H. “Nenhum mistério”. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- CALASSO, R. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, H de. *Éden – um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- GREENBLATT, S. *Ascensão e queda de Adão e Eva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- MACIEL, W. J. “As três mortes das estrelas”. Disponível em: <http://www.astro.iag.usp.br/~maciel/teaching/artigos/mortes/mortes.html>. Acesso em: 28 abr. 2019.
- MORAES, V. “O dia da criação”. Disponível em <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-dia-da-criacao>. Acesso em 5 de maio de 2019.
- PAZ, O. “Poesia e poema”. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- RILKE, R. M. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SANTIAGO, S. “Camões e Drummond: A máquina do mundo”. In: *Uma literatura nos trópicos*. Pernambuco: CEPE, 2019.
- SECCHIN, A. C. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.