

Literatura e loucura, o pensamento do fora ou a letra oculta aberta ao infinito: uma leitura comparativa entre “Armas Submersas” de Vicente Cecim e “Trabalhadores do mar” de Vitor Hugo

Maria Domingas Ferreira de Sales¹
Thaís Ferreira de Sales²³

O sétimo livro da unidade “Viagem a Andara - o livro invisível”, tomada como objeto desta pesquisa, intitula-se “Armas submersas”. Trata-se de uma narrativa de caráter predominantemente psicológico que, dispensando a linearidade comum dos romances e contos tradicionais, desenreda a teia, decompõe o tecido, apresentando-nos apenas fragmentos de uma história cujos personagens são crianças brincando numa praia: “agora é a minha vez de me separar em pedaços a vocês. Ei-la: os pedaços, a história” (CECIM, 1988, p. 329).

A praia aqui é o espaço mágico, o lugar sem dono, onde a liberdade se permite, não apenas pela amplitude dos areais, mas também pela infinita grandeza do mar. Areal e mar formam esse duplo espaço onde os jogos infantis acontecem na sua verdadeira essência. Essa praia, então, será o lugar propício das buscas internas, dos medos secretos e da instalação de um tempo que não termina. A praia – esse feixe de letras – é o lugar de encontro da loucura com a sua verdade.

Inicia, então, o narrador questionando a obra e se questionando nela:

Escrever isto só com a casca das palavras.
Hesitando, duvidando, duvidando

Agora é a vez da embarcação de Victor Hugo vir nessas páginas

Ele disse: Ninguém ignora o **ponto vélico** de um navio. Lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, onde se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado

E na vida? O **ponto vélico** onde é? (CECIM, 1988, p. 327, grifos nossos)

Para melhor compreensão da analogia entre o “ponto vélico” de Hugo e o “ponto vélico” da vida, referido em Cecim, atentemos ao resumo da fábula do escritor francês: Gilliatti, órfão de mãe e não tendo conhecido o pai, é morador da Ilha de Guernesey, na costa norte da França, vivendo sozinho numa casa mal-assombrada ou “embruxada” que, segundo a

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará — PPGLETRAS — Curso de Doutorado em Letras, Estudos Literários.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA-Universidade Federal do Pará) e graduada em Artes Visuais (UFPA-Universidade Federal do Pará).

³ Este artigo vem acompanhado pela ilustração “O jogo da areia ou a vinda da nau negra”, criada pela artista visual Thaís Sales.
<https://photos.google.com/album/AF1QipONr5zPD8WjLh773VBEqJrvqBhZuR0FUx8tdrip/photo/AF1QipM5sCPTXGYT6OyqZGNzWc9-xDVLlRx18llbAVj>

vizinhança, pertencia ao diabo – um dos motivos da sua “má reputação”, configurando-se, assim, como uma personagem estranha:

Havia talvez nele a ligação do alucinado e do iluminado. A alucinação entra na cabeça de um campônio como Martin, do mesmo modo que na cabeça de um rei como Henrique IV. O Desconhecido faz surpresas ao espírito do homem. Rasga-se bruscamente a sombra, deixa ver o invisível; depois fecha-se. Tais visões são às vezes transfiguradoras; de um condutor de camelos faz Maomé, de uma cabreira faz Joanna d'Arc. A solidão desprende uma certa quantidade de desvario sublime. É o fumo da sarça ardente. Resulta daí um misterioso estremecer de ideias: o doutor dilata-se até o vidente, o poeta até o profeta. (HUGO, 2019, p. 34)

O fato é que esse homem do mar, conhecido como excelente pescador, piloto de embarcação e exímio conhecedor do mar, vive um amor platônico nutrido pela bela Déruchette, sobrinha de Mess Léthierry, o homem mais famoso e bem-sucedido da região. Mess é dono de uma grande embarcação denominada de Durande, responsável pela sua grande fortuna, por ser um barco a vapor, com capacidade e velocidade para atravessar os mares mais perigosos. Mas veio o infortúnio e Mess Léthierry, além de ter sido traído pelo seu marinheiro predileto, estava a ponto de perder seu barco Durande que, em certa empreitada, ficara preso entre duas rochas – mesma ocasião em que também perdeu o segundo marinheiro, Clubin, o “lobo do mar” escolhido para tocar os negócios.

Achando-se nessa difícil condição, o dono de Durande oferece duplo prêmio a quem possa salvar a sua embarcação (que ainda tem o motor intacto): aquele que o fizesse ganharia não apenas a função de capitão de Durande, mas também a mão da sua amada e bela sobrinha. Nesse momento, Gilliatti vê a oportunidade de concretizar o grande sonho de se casar com a cobiçada Déruchette, a quem ele ama em profundo e fiel silêncio.

É exatamente nessa busca que o homem do mar inicia a sua grande aventura existencial, que fará coincidir a construção de uma espécie de estrutura elevadiça, a partir da qual poderá fazer o barco voltar a funcionar, e a luta contra toda forma de limitação física e psicológica que emergirá nesse processo. Durante semanas, ele enfrentará sede, fome, frio, calor, febre, tremores, cansaço e toda sorte de impedimentos físicos, os quais provocam constantes alucinações - estados oníricos e irreais frente aos fenômenos marítimos.

Mas em que aspectos “Trabalhadores do mar” pode se aproximar de “Armas submersas”? O cenário da narrativa de Cecim, reconhece-se, não é o mesmo mar de Gilliatti, pois nela não há um barco concreto a ser construído, nem um amor platônico como o grande impulsionador da temerosa aventura. Entretanto, há o perigoso “jogo da areia” durante o qual as crianças aguardam a chegada da grande nau negra: a temida e audaciosa nau negra, um acontecimento por vir.

Nesse jogo que se dá na praia de “Armas submersas”, em tempo psicológico, as crianças se enterram umas às outras, a fim de que possam dizer o que estão vendo, mesmo com os olhos cheios de terra:

O jogo da areia. Como é. Como foi. Às vezes ainda jogá-lo só por estar na vida.
É assim.
Primeiro, enterramos a cabeça de um de nós na praia.
E depois, perguntamos:
- O que está vindo do mar?
Se do fundo da areia, abafada, vem uma voz dizendo do mar agora está vindo na direção da praia uma grande nuvem branca, e se a nuvem está vindo mesmo, está perdido.
E se perguntamos:
- O que está vindo?
E a voz da terra diz do mar vem um peixe e olharmos, e vemos o peixe, está perdido.
Se diz vem um pássaro azul, e está vindo mesmo, está perdido. (CECIM, 1988, p. 351)

Assim dispostas, lado a lado, as histórias de Hugo e Cecim servem de amparo ilustrativo para responder à seguinte indagação: de que forma a loucura, estabelecendo-se como o “espaço do fora” e “anormalidade” no âmbito das fábulas, pode também representar o fazer literário, instaurando-se como a própria obra? Os tópicos a seguir também serão impulsionados por questionamentos de “Armas submersas” acerca do fazer poético, como este: “Me chamem o narrador. A minha letra será oculta” (CECIM, 1988, p. 328). Essa curta declaração inscrita no centro de uma página no livro visível não dá conta da sua significação, visto que, além de insinuar a presença do escritor/autor descolado da função de narrador, se reporta à utilização da “letra oculta” – ambas as ideias tratadas por Maurice Blanchot e reconsideradas, posteriormente, por Foucault.

A obra literária: um acontecimento por vir

Em “A literatura e o direito à morte”, Blanchot (2011) reflete:

Podemos certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos. Um escritor que olha a sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista de que está avançando? Por que não vê que sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas no vazio, que, se não está encontrando obstáculo, é porque nunca deixou seu ponto de partida? E, no entanto, você escreve: escreve sem descanso, descobrindo-me o que eu lhe dito e me revelando o que sei; os outros, ao ler, enriquecem-na do que lhe tomam e lhe dão o que você lhes ensina. Agora, o que você não fez está feito; o que você não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével. (BLANCHOT, 2011, p. 311)

Um diálogo entre o escritor e sua pena: esta análise proposta por Blanchot (2011) nos diz que literatura é a revelação dentro de um vazio onde ela realiza “sua própria irreabilidade” – um espaço vazio construído pela palavra fora da sua funcionalidade “normal” e cotidiana. Daí

a ideia de que a palavra escrita no espaço literário sofre uma “transformação radical, uma vez que é destruída para ser realizada sob outra forma”. Baseado na fenomenologia hegeliana, Blanchot afirma que, nesse processo, “o escritor é logo absorvido no jogo de uma contingência viva que ele não é capaz de dominar ou perceber”, estando também submetido aos acontecimentos. Nesse sentido, ao escritor importa a “verdade do que faz” (BLANCHOT, 2011, p. 318)., merecendo ser chamada consciência honesta, desinteressada: o homem honesto.

Esse dizer desinteressado, porém, implica certas “afirmações políticas” das quais se apropriam os leitores para tomar partido dessas causas, percebendo que “o escritor não toma partido de nada, que a partida é jogada com ele mesmo, que o que o interessa na causa é sua própria operação – e ei-los mistificados” (BLANCHOT, 2011, p. 320). E por mais que o escritor se isole para escrever a sua obra, não pode fugir às malhas dos implícitos, aqueles que tratam dos problemas de uma época, tornando-se, desse modo, também cúmplice do que ele próprio pretendia ignorar – indiferença que “se mistura hipocritamente à paixão de todos”.

Reconheçamos no escritor esse movimento que vai continuamente e quase sem intermediários do nada ao tudo. Vejamos nele essa negação que não se satisfaz com a irrealidade em que ela se move, pois quer se realizar e só pode fazê-lo negando algo real, mais real do que as palavras, mais verdadeiro do que o indivíduo isolado de quem dispõe: assim ela não cessa de empurrá-lo para a vida do mundo e a existência pública para levá-lo a conceber de que modo, escrevendo, ele pode se tornar essa mesma existência. É então que ele encontra na história esses momentos decisivos em que tudo parece ser questionado, em que lei, fé, Estado, alto mundo, mundo de ontem, tudo mergulha sem esforço e sem trabalho no nada. O homem sabe que não deixou a história, mas a história é agora o vazio, é o vazio que se realiza, é a liberdade absoluta que se tornou acontecimento. Esses períodos são chamados revolucionários. (BLANCHOT, 2011, p. 327)

Nesse sentido, quando Blanchot coloca frente a frente o autor e a sua pena, advertindo-a sobre o produto acabado: “Agora, o que você não fez está feito; o que você não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével” (BLANCHOT, 2011, p. 311), faz emergir a ideia de que, depois de pronta, a obra passa a existir nesse vazio a ser preenchido infinitamente ao gosto das paixões do leitor.

Blanchot destaca, portanto, esse lugar de neutralidade onde ocorre a elisão do sujeito, um vazio necessário para que a obra possa emergir como “existência pública” – ideia que contraria o eu hegemônico imposto pela tradição – este que por muito tempo ficou acima da linguagem literária, tomando-a apenas como forma de representação do real. Esse comportamento de tomar das mãos do autor a coroa majestosa da arte literária passa a ser visto pela tradição histórica como conduta subversiva, marcada pela negação.

Por exemplo, considera-se adquirido que Foucault, adotando uma certa concepção da produção literária, se desembaraça pura e simplesmente da noção de sujeito: já

não há obra, já não há autor, já não há unidade criadora. Mas as coisas não são tão simples. O sujeito não desaparece: é a sua unidade, excessivamente determinada, que constitui problema, porque o que suscita o interesse e a investigação é o desaparecimento do sujeito (quer dizer, essa nova maneira de ser que é o desaparecimento) ou ainda a dispersão que não o aniquila, mas só nos oferece dele uma pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções (tornamos aqui a encontrar o sistema de descontinuidades que, bem ou mal, pareceu durante algum tempo característico da música serial). (BLANCHOT, 2011, pp. 126-127)

Para Blanchot, a linguagem da ficção, seja por um conteúdo mais denso, seja por uma descrição mais próxima do real, vai exigir o implícito sugerido por esse conteúdo, justamente, porque a essência da ficção está em tornar presente o que faz irreal – “acessível somente à leitura, inacessível à minha existência” Segundo ele, a linguagem da ficção instaura um vazio, “uma abertura sobre uma complexidade ainda por vir” (BLANCHOT, 2011, p. 83).

Nessa perspectiva, as palavras do dia a dia não podem admitir esses preenchimentos, visto que materializam o que significam, diferente do universo fictício que, além de materializar o código necessário nesse processo de representação, sugere um porvir que vai se desenhando pelos elementos da narrativa, em um acontecimento que não se esgota nessa realidade verbal. Entretanto, a linguagem da narrativa não pretende substituir os seres na sua ausência: mais que isso, se constrói para que esses seres nos sejam apresentados “para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa” (BLANCHOT, 2011, p. 85).

É a partir desse pensamento primordial que Blanchot vai discorrer sobre a imaginação literária como possibilidade de não ser apenas uma coisa em sua própria ausência, mas produzir através dessa “coisa ausente” o vazio que a constitui: o vazio como centro de toda forma imaginada ou a “existência da inexistência”. Nesse sentido, o “mundo do imaginário e, já é ele a negação, a inversão do mundo real em sua totalidade” (BLANCHOT, 2011, p. 88).

Nisto se fundamenta a proposta do fora em Blanchot, na medida em que, essa “ausência absoluta”, é um “contramundo” ou um fora do real, a qual, diferente da linguagem comum que exige um sentido determinado, ultrapassa sempre qualquer verdade. A condição de existência desse fora é a destruição primeira da linguagem enquanto instrumento de comunicação, cujos destroços vão permitir novas construções, um novo lugar instalado no fora da linguagem.

Para Levy (2011), uma das preocupações de Blanchot era “marcar que a palavra literária tem um uso próprio, distinto da palavra usual, cotidiana” e, para isso, precisava revelar o seu funcionamento essencial, defendendo a palavra literária como fundadora de sua própria realidade. Enquanto isso, a palavra funcional (esta que se estabelece como instrumento),

estando subordinada aos objetivos urgentes da comunicação, apenas consegue representar o representável. Em contrapartida, há o processo de criação que, viabilizado por meio da linguagem da ficção, torna realidade a irrealidade do mundo. Portanto, a coisa nomeada pela literatura não pode ser imitação de algo que existe no mundo, mas a sua própria realização diante de uma impossibilidade essencial. (LEVY, 2011, p. 22)

O fora – questão central do pensamento de Blanchot – é uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em xeque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento. Dessa maneira, estudar o fora implica levantar questões fundamentais para o estudo da literatura: quando a ideia de representação enquanto cópia é questionada, como passam a funcionar os elementos constituintes do texto literário? (LEVY, 2011, pp.11-12)

Conforme explica a comentadora, o fora é exatamente esse outro de todos os mundos que é revelado na literatura. “O deserto, o espaço do exílio e da errância”, sendo o fora, a literatura não é uma explicação do mundo real, mas a possibilidade de vivenciar o outro do mundo. Nesse desdobramento, as coisas e os seres aparecem como imagens, como duplos que só podem acontecer nesse espaço do fora ou no próprio espaço da literatura.

A experiência literária, portanto, constrói o fora, ela é o próprio fora, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer “eu”. A palavra literária carrega um porvir, um “ainda não”, que marca a sua impossibilidade de existir unicamente, visto que só encontra o seu ser quando reflete o não-ser do mundo, ou melhor, só se realiza em sua própria falta e, justamente por isso, faz dessa falta a sua possibilidade.

Nesse viés, a pergunta inscrita em “Armas submersas”: “de quem será esta boca de ninguém que conta a vocês esta história se morri quando ouvi aquele canto?” (CECIM, 1988, p. 334). estaria evocando essa ideia? Na página seguinte, a resposta possível: Diz-se: literatura – esse espaço-tempo ao qual ele associa à infância (CECIM, 1988, p. 335). Ao se remeter ligeiramente à morte do autor ou daquele que teve a ideia inicial da obra, o autor de “Armas submersas” se distancia, apaga-se, dando lugar ao narrador que, transformado na palavra literária, também se instaura numa ausência, ou seja, dilui-se na “letra oculta” que não se revela.

A questão do “fora” se posiciona justamente nessa fala neutra de que se constitui a obra literária, tal como um deserto que “ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento” (BLANCHOT, 2011), uma “potência silenciosa”, um fora absoluto, cuja palavra não diz o mundo, senão a falta que há no mundo.

O pensamento do exterior: o espaço do ser da linguagem

Em “O pensamento do exterior”, texto publicado em 1966, Foucault aborda várias questões centrais acerca da essência da linguagem, dentre as quais, o pensamento do fora ganha primazia. Duas questões são importantes nessa discussão filosófica que retoma os questionamentos propostos por Blanchot: a primeira trata do lugar do Eu que fala e a segunda no que consiste essa própria fala.

Foucault remete à ideia de abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído:

Eis que nos deparamos com uma abertura que por muito tempo permaneceu invisível para nós: o ser da linguagem só aparece por si mesmo no desaparecimento do sujeito. Como ter acesso a essa estranha relação? Talvez por uma forma de pensamento cuja possibilidade ainda incerta a cultura ocidental esboçou em suas margens. Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para fazer surgir como vindos do exterior os limites dela, enunciar o seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invencível ausência [...] (FOUCAULT, 2009, p. 222)

Nesse sentido, a condição para que o ser da linguagem apareça é o desaparecimento do próprio sujeito, exigindo da parte deste o recuo para que ela, a linguagem, possa realizar-se na sua essência. Mas isto seria de fato uma forma de negar? Foucault afirma que, sob a ótica de Blanchot, “a ficção consiste não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível” (FOUCAULT, 2009, p. 225). Ou seja: à ficção importa menos o processo de utilização da palavra enquanto signo – que, por sua vez, recupera uma coisa em sua ausência – do que a ideia de ressaltar a invisibilidade disto que se torna invisível. Eis o espaço da literatura, lugar que é exterior à própria linguagem, afastada, distante dela mesma. Acrescenta o crítico:

Negar seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo: é deixá-lo onde ele está, longe atrás de si, para estar livre para um começo - que é pura origem, pois ele tem apenas a si mesmo e ao vazio como princípio, mas que é também recomeço, pois é a linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse vazio. (FOUCAULT, 2009, p. 224)

Assim, é nesse distanciamento que a linguagem transborda seus limites, transgredindo os formatos cotidianos, porque ela abandona a sua referencialidade para assumir um outro lugar de onde o emissor e toda a sua carga intencional ou seu presente incontornável precisa se afastar. Esse afastamento torna-se necessário para que a literatura encontre o seu “ponto vélico”, a partir do qual poderá romper com o usual, abrir fendas, permitindo que as “forças do devir” geradoras da mudança apontem para o novo, engendrando novas possibilidades de vida. Isso é mais que negar ou confrontar: é resistir.

Isso reforça que as práticas de si, ou as chamadas resistências, são sempre mutáveis, em contínuo refazer, acompanhando as atualizações do mundo. Nesta inflexão, resistir é criar, para além das estratégias de poder, um tempo novo, o que implica reafirmar que as resistências devem ser avaliadas sempre a partir dos jogos que se efetuam na atualidade.

No ensaio “A Loucura, a Ausência da Obra”, publicada em 1964, Foucault reflete:

É tempo de se aperceber que a linguagem da literatura não se define por aquilo que ela diz, nem tampouco pelas estruturas que a tornam significativa. Mas que ela tem um ser e é sobre esse ser que é preciso interrogar. Qual é esse ser atualmente? Alguma coisa, sem dúvida, que tem de se haver com a auto implicação, com o duplo e com o vazio que se escava nele. Nesse sentido, o ser da literatura, tal como ele se produz depois de Mallarmé chegando até nós, ganha a região na qual se faz, a partir de Freud, a experiência da loucura. (FOUCAULT, 2002, p. 218)

Para o filósofo, uma das funções da literatura é impedir que a razão ultrapasse os limites daquilo que é dado ao homem experimentar ou duvidar, interrogando-se intermitentemente. Ao aproximar a linguagem da literatura às experiências da loucura, Foucault nos leva a refletir acerca do “ser” que habita os sistemas literários. Dessa forma, assim como o louco é produzido sob diversas práticas de relação de poder, a literatura também se acomete de concepções relativas aos processos históricos sociais, quantos à pertinência dos modos de sua estruturação ou recepção.

Muito dessa repressão pode ser observada pelo estabelecimento de uma lógica discursiva que se dá em nome de um modo de conceber o texto sob as teias de uma racionalidade impositiva, à qual o homem deve prestar obediência e respeito. Essa lógica discursiva a qual Foucault chama de “aparente logofilia” contrapõe-se à “profunda logofobia” frente aos discursos incongruentes, ou seja, aversão a “tudo que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (FOUCAULT, 2014, p. 48).

Contra isso é preciso resistir? É necessário o enfrentamento ou a anulação do código linguístico normatizado que comunica e faz a roda do mundo girar? Foucault, inspirado na proposta nietzschiana, defende que resistir não pressupõe a reação, uma vez que esta atitude se configura como uma resposta avessa à imposição. Diferente disso, resistir é criar possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas, apropriando-se de elementos do próprio discurso. Resistir é, nessa concepção, sinônimo de recriar, valendo-se da miríade de acontecimentos cotidianos e, portanto, da linguagem comum e usual, transformando-as em práticas de liberdade.

A loucura como escrita de si no espaço do fora

Nesse sentido, a alusão direta à obra de Victor Hugo em Cecim não se dá gratuitamente. A forte presença do protagonista Gilliatti, embora não seja referenciada explicitamente, se vê refletida nas linhas de “Armas submersas” por meio de elementos do seu universo marítimo, tais como “o ponto vélico”, a “nau negra”, a “caixa preta”. Ambas tocam a nossa praia de leitores inquietos onde também nós mesmos queremos formar uma frase que nos subjeive, uma frase que venha por acaso no acontecimento. Tais obras tocam essa imensa praia – “feixe de letras” – pronto para instaurar a palavra essencial, aquela que não vem dos comandos da direita, mas emerge do lado esquerdo num momento de distração, de pura distração. Essa nau também chega a nós, com um vulto de madeira se aproximando, enegrecendo a praia inteira – estas páginas da vida.

Gilliatti, sendo reconhecido pelo dono da gloriosa embarcação, é condecorado como o seu salvador e merecedor da mão de Déruchette, que, a certa altura da narrativa, já se encontra apaixonada por outro homem. Mas, Gilliatti opta por abrir mão dessa secreta paixão, deixando-a partir com seu então amado, reconhecendo, no fundo, o importante papel desse embate passional para a descoberta de si mesmo – a maior de todas as lutas e conquistas individuais.

Nesse viés, “Os trabalhadores do mar” permite ao leitor perceber Gilliatti como personagem desviante e que, por isso mesmo, teria o poder de trazer ao funcionamento o navio preso entre as rochas. “Armas submersas”, por seu lado, concede a Doidinho ser o outro, aquele a quem cabe a “letra oculta”, aberta ao infinito, capaz de preencher os sentidos da frase essencial.

Gilliatti volta à sua solidão de homem camelo em retiro, já tendo sido leão, tornado criança em diálogo pleno com os animais da natureza nas suas fugas estranhas e fantasiosas – metamorfoses necessárias ao circuito dos acontecimentos. Doidinho é o menino da esquerda, aquele que não envelhece, porque, tendo encontrado a caixa negra – a infância – não precisará do mundo adulto opressor, da direita que comanda, daquela mãe que chama para vir da praia. Doidinho, o homem da plantação que também carregou o peso dos dias de exploração, sentiu a carga da exclusão como camelo do mundo, mas vira leão no processo rebelde de dizer não, de desobediência e que, por fim, se mantém criança para que pudesse jogar sempre esse jogo de areia, jogo de mentiras e verdades. Ambos são o “homo-ludens”.

No âmbito das fábulas, só a loucura poderia permitir a reconstrução do barco. Só a coragem da loucura para enfrentar o polvo de tentáculos multiplicados – esses discursos prontos para aniquilar o homem no mar dos saberes. Apenas a loucura poderia favorecer o

reencontro do homem com a sua própria infância, aquele tempo dado às ingenuidades da alma, às negações dos comandos e à alegria do corpo.

Quanto à obra, ela é o fora – esse vazio necessário onde ela mesma se instaura como ser e, por isso, é loucura, ser desviante no universo da linguagem que, em se utilizando do código da racionalidade, transforma-o em nada, em vazio aberto a preenchimentos outros: o espaço essencial das práticas de si da linguagem enquanto ser.

A praia da linguagem é esse grande “feixe de letras”, conforme destaca o narrador de “Viagem a Andara”, que, para formar a palavra essencial, precisa perder o sentido comum ou o aparecimento da letra oculta, a outra voz. A obra poética, por sua vez, é a grande nau enegrecendo a página em branco do mundo sempre a girar, mas também é prática interdita – nau encalhada na rigidez das rochas-pedra-normas, à espera de um homem, o louco Gilliatti, que, estando próximo do naufrágio, consegue erguer a sua essência.

Aí habita toda a loucura em Cecim. Os seus loucos assumem esse espaço do subjetivar-se, ocupando o lugar do “fora” por excelência. Enquanto isso, há pássaros no entorno. Pássaros à espreita, essas aves migratórias, aves-escritores em revelação, buscando o revelado – um futuro sempre por vir. São os emissários de um mundo ainda velado aos homens comuns. Aves da cosmogonia e do escatológico, reveladoras de histórias-relatos em círculos – obras que se desdobram em outras, saem de um corpo para migrar em outros corpos e reconstruir sentidos, aves-almas que precisam partir tantas vezes para retornar em outros corpos-obras. Essa é reinvenção de toda obra literária, porque também é assim a reinvenção da vida. Vitor Hugo em Cecim. Cecim no por(vir).

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CECIM, Vicente. **Viagem a Andara, o livro invisível**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Organização e seleção dos textos: Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Ditos e escritos. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. A Loucura, a Ausência de Obra. In. Ditos e Escritos I: **Problematização do Sujeito**: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.210-219.

HUGO, Victor. **Os Trabalhadores do Mar**. Tradução de Machado de Assis. Jandira, São Paulo: Principis, 2019.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.