

Entre “Rochas”, um pedreiro de mãos nuas

Between “Rocks”, empty hands of a worker

Daniel de Oliveira Gomes

Universidade Estadual de Ponta Grossa/ Université Paris Nanterre
setepratas@hotmail.com>

Palavras-chave: Jaime Rocha, Blanchot, *Necrophilia*, poesia contemporânea.
Keywords: Jaime Rocha, Blanchot, *Necrophilia*, contemporary poetry.

Vagabundagem imóvel de palavras

A imagem do “pedreiro de mãos nuas” consta na obra *Necrophilia*, lançada por Relógio d’Água, em 2010. É uma imagem, dentre outras, associada à morte, nesta que vem a ser a obra derradeira da chamada “tetralogia da assombração”, de Jaime Rocha, abarcando outros três livros, quais sejam: *Os que vão Morrer* (2000); *Zona de Caça* (2002) e *Lacrimatória* (2005). No presente ensaio, vamos abordar centralmente a obra *Necrophilia*, visando traçar algumas relações pontuais com a obra *Lâmina* (2014). O prefácio crítico de João Barrento confere um destaque especial a Walter Benjamin, como um alicerce transversal de uma noção alegórica da experiência que, metodologicamente, perpassa *Necrophilia*. A nossa análise, porém, incide sobre temas mais blanchotianos, no ponto de vista teórico-filosófico. O teor dramático-narrativo é pontuado, no prefácio de Barrento, juntamente com o tópico do temor trágico, “a partir do ângulo antropológico do agir de figuras arquetípicas que Jaime Rocha lança literalmente para o grande palco do mundo” (Barrento, 2010, p. 9).

Movendo-se na dialética apontada por João Barrento, a da destruição & salvação, a obra *Necrophilia* apresentaria, para ele, um título ilusoriamente negativo ou niilista, posto que, na verdade, se encaminharia para uma redenção final, “a aceitação da Grande Regra (a da morte, indissociável do amor e da luta dos sexos), na qual a figura da mulher tem um papel decisivo” (Barrento, 2010, p. 9). A salvação final, nesta dialética, é, assim, privilegiada na análise de Barrento. Se tomamos o livro *Lâmina*, por exemplo, escrito mais tarde, vemos que a figura do feminino associado à morte continua, igualmente, sob a presença constante em quase todos os poemas, finalizando com “a conspiração do amor com a morte” (Rocha, 2014, p. 102). Diria que, talvez, o elo do feminino com a morte, não se

configure num predicado decisivo apenas desta tetralogia, estando presente em outras obras do poeta em questão. Barrento remete aos ecos-relações à Grécia Antiga, e às pinceladas de drama clássico – de que encontro igualmente paralelos na obra *Lâmina* – e sua crítica busca sustentar que *Necrophilia* inserir-se-ia, antes de qualquer coisa, numa tradição platônica do amor no ocidente e menos uma “escrita do desastre” (no senso blanchotiano, lembrado por ele, de “*dés-astre*”, quer seja, de queda fora de órbita).

Nos permitimos, aqui, provocar tal perspectiva, notando sim, arriscadamente, os liames de Rocha com a filosofia do espaço literário de Blanchot (nos momentos em que o filósofo aborda o tema da morte). Assim o fazemos, suportados em dois pontos, duas relações com autores seminais que vão encaminhar, acredito, transversalmente a Blanchot.

O primeiro ponto: Relação entre Beckett e Blanchot. Se Barrento remete *Necrophilia* ao teatro clássico, mesmo sem ser ela uma peça de teatro, acrescentaríamos também o teatro do absurdo (sendo uma obra que tende ao inativo, à paradeira). O cenário noturno, obscuro, delirante e vazio, com uma árvore, por vezes, folhas secas, chega a lembrar um eterno esperar beckettiano¹. Este estar *ad infinitum* esperando a morte (que já chegou), do mesmo modo de *Necrophilia*, cuja angústia se faz circularmente, pois sempre reforçando a presença como ausência (Godot) e, ao final, apenas reticente...² Blanchot encontra em Beckett

¹ Tentar avaliar, em Rocha, a intimidade de uma metamorfose do trabalho de escrita para uma porosidade ociosa (o pedreiro quando larga a sua pá). “[...] ESTRAGON. – O único remédio seria me matar, como ao outro. VLADIMIR. – Que outro? (Pausa.) Que outro? ESTRAGON. – Como a trilhões de outros. VLADIMIR. – (Sentenciador.) A cada qual, sua cruz. (Sussurra.) Ao princípio se sofre, mas a morte remedia tudo. ESTRAGON. – Entretanto, tentemos falar sem exaltarmos-nos, já que somos incapazes de estarmos calados. VLADIMIR. – É verdade, somos incansáveis. ESTRAGON. – É para não pensar. VLADIMIR. – Está justificado. ESTRAGON. – É para não escutar. VLADIMIR. – Temos nossas razões. ESTRAGON. – Todas as vozes mortas. VLADIMIR. – É como um ruído de asas. ESTRAGON. – De folhas. VLADIMIR. – De areia. ESTRAGON. – De folhas” (BECKETT, 2005, p. 49).

² Não poderíamos afirmar que o livro de Rocha é uma vagabundagem imóvel de palavras? Que, no esgotamento do infinito, na espera desesperada, numa fala incessante, circular, seria uma espécie de poesia do absurdo na esquelha blanchotiana? Diria, assim, que se oferece como uma ociosidade infinita que desdobra versos sobre a morte e cria um drama absurdo, começando em um ponto onde não existe continuação possível que não perpassasse a própria morte também do que é o livro, em seu sentido canônico, ou seja, impossibilidade da continuação possível. Isso é, também, a obra em Blanchot. No sentido como Blanchot pensaria o teatro irlandês do absurdo, em especial a obra *O Inominável*, de Beckett, ao concluir: “[...] Talvez não estejamos em presença de um livro, mas talvez se trate de bem mais do que um livro: da aproximação pura do movimento de que vêm todos os livros, do ponto originário em que, sem dúvida, a obra se perde, que arruína permanentemente a obra, que restaura nela a ociosidade sem fim, mas com a qual é preciso também manter uma relação cada vez mais essencial, sob pena de não ser nada. O Inominável está condenado a esgotar o infinito: “Não tenho nada a fazer, isto é, nada em particular Tenho de falar, isso é vago. Tenho de falar não tendo nada a dizer, somente as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho de falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá jamais dispensar-me disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que resta para ser dito, tenho de beber o mar, há, pois, um mar” (Blanchot, 2005, p. 313)

tal metamorfose “que erra, numa vagabundagem imóvel em que luta, com uma perseverança que não significa algum poder, mas a maldição do que não pode interromper-se, uma sobrevivência falante, o resto obscuro que não quer ceder” (Blanchot, 2005, p. 312)

O segundo ponto: Relação entre Benjamin e Blanchot³. Quando Barrento destaca o tópico da “imagem-assombração”, sublimando, em quaisquer dos livros da tetralogia em questão, a “imagem” como “sustentáculo maior desta poesia” (Barrento, 2010, p. 11), ele afirma a “sombra” como algo que atravessa, cortante, esses poemas de Rocha. Isto não deixa de se aproximar de Blanchot. Vejamos o que diz Barrento:

Por eles passam figuras-sombra do tempo, figuras que trocaram o mundo contemporâneo por outro “reino”, que saem de quadros, de narrativas míticas e vivem entre imagens, de imagens, com um mar de imagens que são o húmus desta escrita poética. Imagens concretas, sólidas, cortantes, em versos que são blocos recortados, de estrutura paratáctica, com uma sintaxe marcada por ângulos, arestas duras. (Barrento, 2010, p. 12)

Comunicação por ruptura que é a literatura, diria Blanchot, sobre as arestas duras de Rousseau, “vagabundagem da celebridade” que escreve em retiro (Blanchot, 2005, p. 60). E, devido tal perspectiva cortante da imagem, pela estética chocante da alegoria, é que, aqui, aludimos também à obra *Lâmina* (2014). Obra que continua sem fim e sem começo (aludo à noção blanchotiana de obra infinita), posto que seria, se não uma continuação essencial do livro *Necrophilia*, de sua “solidão essencial”, ao menos, um livro com os mesmos elementos sombrios, as mesmas obsessões imagéticas cristalizando um estilo. Barrento prossegue, tomando a distinção grega “eidolon” (ídolo, duplo, aparência) do “eikon” (ícone, imagem). Inspirado nos estudos da origem da imagem de Tomas Maia e citando a seguinte frase – “Há um traço de necrofilia suave naquele que pretende tocar uma imagem” –, o conceito de imagem, segundo Barrento, se associará à sombra, assombração, aparição: “A sombra feita corpo, o corpo que assombra, materializado, numa visão. Por outro lado, toda a imagem, em particular a imagem poética, entra num jogo, numa relação ontológica com a presença, que a remete inevitavelmente para o estatuto de presença cadavérica” (Barrento, 2010, p. 12)⁴.

³ A questão da ruína e da escritura. A gama de interpretações que suscita *Necrophilia*, sob um vínculo entre Benjamin e Blanchot, que considero pertinente e até inevitável, no que se refere ao pensamento alegórico (bem notado pelo próprio Barrento) e da fantasmática da escritura como gesto. De igual modo, do estatuto de uma “presença cadavérica” ou ausência enquanto presença que seria de toda ordem blanchotiana, ou, ao menos, passível de ser inscrita lado a lado com algumas das reflexões da obra prima de Maurice Blanchot *O espaço Literário* (1989).

⁴ Remetendo a Proust, sua provável experiência ao escrever de um “vazio em devir”, Blanchot afirmava sobre a imagem que, nela, todo interior se abre para o exterior, uma vez que “[...] a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias” (Blanchot, 2005, p. 18).

Mas há imagens e imagens, e faz sentido lembrar aqui uma distinção fundamental (exaustivamente explorada, com grande acuidade, no livro recente de Tomás Maia, de que me sirvo em parte no que se segue: *Assombra. Ensaio sobre a origem da Imagem*, Assírio & Alvim, 2009), entre a imagem naturalista ou mediática, “apegada à sua própria aparência” e a imagem poética, transfiguradora, arquetípica, impulsionadora da imaginação, que faz “aparição”, que “assombra” como nas origens. (Barrento, 2010, p. 12)

Para Barrento, a poesia de Jaime Rocha é puro organismo imagético, nesse sentido, espectro. Teatralização de imagens angulosas, cortantes, marcadas pelo teor descritivo cuja ordem é a da produção de um cenário alegórico. Barrento propõe, então, que cada obra isolada da tetralogia compendiaría, provavelmente, um aspecto simbólico, quem sabe um microcosmo, cuja complementaridade alegórica se daria, mais claramente, num plano maior, com as quatro obras. Tal como uma armação de quatro faces, cada um dos livros representando uma figuração que, no todo, constituiria uma alegoria.

Alegoria e ruína, em Benjamin, acarretam numa afinidade forte, são conceitos irmãos, poderíamos dizer. As ruínas são, para Zambrano, a “esperança aprisionada” de um abrigo também espiritual que define o homem como um animal pretensamente triunfante sobre a natureza, outros animais, outros homens, e cujo rito narcísico está no paradoxo da presença e da ausência, histórica e arquitetural. Salvação e desastre; edificação e queda. O absurdo: a ausência que alcança efeito mais que a presença.

Se entregar ao des-pensamento

Explicadas as relações que nos suportam a trazer Blanchot à tona, nas obras *Necrophilia* e *Lâmina*, lemos a poesia de Rocha, aqui, num elo com uma das lições de *O Livro por Vir*: a poesia como ausência de uma voz para gritar, ou, quem sabe, a lição da “impossibilidade de pensar que é o pensamento” (Blanchot, 2005, p. 51). Em *Necrophilia*, um personagem testemunhou a morte de uma mulher, ou seja, presenciou sua entrega cabal à ausência, e ele não consegue deixar de sentir essa perda do outro como infinita. Não consegue deixar de pensar o desastre sem ser, ele mesmo, o desastre. Pensamento-desastre. A obra é a exposição deste sentimento, sua alegoria. Protagonista destroçado interiormente que, tornando-se uma visão de exterior, entre ruínas do pensamento, passa a não notar mais nenhum triunfo no homem como ser no mundo, observando, como um iluminado pela noite, tal “esperança aprisionada” em toda ruína, tal como em todo pensamento. Ele passa, acredito, a uma relação não negativa com a perda, com a queda. Doar-se, então, ao vencimento do neutro (o espírito da personagem de Rocha abre-se ao neutro), no sentido em que vai notando a morte obsessivamente como uma perda interminável, infinita; e, assim sendo, começando a entregar-se ao “des-pensamento”, ele, por fim, se redime da perda. Afinal, a perda, a morte, torna-se então impossível (no instante que é a sua única possibilidade de esperança, de pensamento). Pois bem, isto tudo (imagens de uma esperança aprisionada de devir mortal) seria muito ligado ao jogo, à experiência, do desastre, tal como as reflexões blanchotianas de Eclair Almeida Filho pode ilustrar-nos:

Esta espécie de obrigação com o jogo da linguagem sugere uma relação não negativa com o fracasso, com a derrota, seria possível até mesmo dizer que com a perda. Vejamos que Blanchot sugere, ainda em *Le pas au-delà*, uma alternativa à significação de *échéance* (queda, vencimento, caducamento), mas não se trata de uma acepção forjada etimologicamente, sendo talvez suficiente, na leitura de Blanchot, que se recorra ao significado que de tão disponível tornou-se pouco evidente: “*échéance (chance qui n’échoit pas) du neutre*” (1973b:96). O fragmento de que lemos esta frase canta que a perda é impossível, ou melhor, que a perda passa pelo impossível, pois sabemos que ela exige que o pensamento seja des-pensado (*dépensée*). Ora, parece que se ouve soar algo das páginas de *L’Écriture du désastre*: a perda é impossível necessária (não é isso que se diz da morte, morte impossível necessária?) Quando se entra no jogo (o jogo é inevitável até para aqueles que o criticam ou repelem, ainda soariam as páginas do mesmo livro), *échéance du neutre*, o vencimento (o limite da validade) do neutro é a repetição infinita e interminável da perda; *échéance* enquanto limite, o prazo que resulta num limite, a duração antes da perda, mas também o vencimento; *échéance du neutre* tem parte com o vencimento infinito, como na duração daquilo cuja destruição é infinita – o que nos faz lembrar de um momento de *L’Entretien infini*: há algo de indestrutível naquilo que se destrói infinitamente (a perda por ser infinita é impossível). (Almeida Filho & Casal, 2011, p. 57)

Pedreiro de mãos nuas

Seria simples demais afirmar que Rocha faz um longo trabalho para figurar a morte, em seu sentido clássico, como o fim de uma linearidade progressiva que é, seu oposto, a vida. Acredito que Jaime Rocha abandona qualquer coisa que faça de seu livro a decorrência de um trabalho. *Necrophilia* seria uma obra inacabada, e assim sendo, não pode rematar a tetralogia. Ele buscaria – como na literatura que Blanchot aponta como “picada”; “cortada”; “fragmentada” de Proust – meras pinturas como cenas sombrias de imagens que jamais almejam figurar o vazio, mas tão-somente expor uma alegoria. O tempo sem fim, tempo perdido. Blanchot propunha que o homem “é” a partir de sua morte (o único animal que se faz mortal, desde o poder da linguagem). Faz-se necessário compreender, assim, uma filosofia avessa onde a morte se dá como uma paradoxal fuga final perante a destruição, o escombros, a própria morte, “por que ela é a profundidade da dissimulação” (Blanchot, 1989, p. 92). Quando o livro *Necrophilia* vai chegando ao fim, o poema de número 49 propõe que é tarde demais para chamar pelos anjos, que a “assombração” está no fim.

É um fantasma que desliza pela memória, de
Encontro a uma fogueira. A sua vida meteu-se
Nos escombros, colou-se a um tubo deixado
Pela alma. É tarde para chamar pelos anjos.
As plantas foram nascer para o fim da estepe,
Entraram de vez numa pintura iluminada pela
Cera. A assombração está no fim. O pó se dissolve
O pensamento como uma rajada de fumo após
A queda do granizo. A mulher esvaiu-se levando
Consigo o seu mais belo reflexo. Aquilo que lhe

Alimentava o olhar. Era ele, o pedreiro, a sua voz,
Sacudindo a terra, comendo-se a si mesmo com
Uma voracidade que só ele compreendia. (Rocha, 2010, p. 74)

Podemos compreender o tema de todo o livro, a assombração da morte que é a vida. A linguagem é assombração. A poesia é assombração (mesmo que capaz seja de nos salvar de tudo que nos assombra). Uma poesia que se revela, ao fim, não apenas como salvação, mas como experiência-limite ante o “desastre”⁵, no sentido blanchotiano, reiterando uma vez mais a presença da morte, uma poética que era o tempo todo assombrada, desde antes, de outros poemas. O pó levantado no rito funerário dissolve o pensamento. O pensamento poético, também, é situado como uma rajada de fumo após a “queda” do granizo. A dissipação de toda palavra possível se confere no momento cabal. A linguagem evapora, pois o livro vai acabar, a leitura vai morrer, o fim chegou, a queda final. Uma queda que é suspensão da obra. O corpo da mulher é enterrado com voracidade, como algo engolido pela terra, é o que nutre o *corpus*, a voz, de Rocha, um pedreiro voraz, cujo trabalho (a escritura) também é “dever devorado” por uma aflição assombrada. Porque a escritura poética é essa morte, voracidade faminta.

O fim de uma poesia que já era finalística o tempo todo, que era ela mesma uma evaporação ilusória de todo acabamento. (Por isso, a “errância” no prefácio de Barrento à *Necrophilia*: não haveria tetralogia, a meu ver, o livro é blanchotianamente inacabável, recomeçável em outro, o leitor continua, a obra continua, Rocha continua pondo mãos à obra, com a mesma ideia ruptural, cortante, estendendo, prolongando, essas protruções preguiçosas em outras obras, após *Necrophilia*. Um pedreiro de mãos nuas, que se recusa a finalizar a edificação, mas continua ali dissimulando seu ofício na hora marcada (pois a hora marcada é a hora final). A mulher morta, levando seu belo reflexo, deixa-se ao trabalho dos vermes (na imagem do pedreiro de mãos nuas, o que carcome a si mesmo – como se já fosse ele o defunto –, ou, podemos também interpretar, o pedreiro-funerário que sacode a terra, a derradeira pessoa que a verá). Tudo se põe, por assim dizer, na concepção blanchotiana de morte. “A morte, no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte da nossa atividade e de nosso controle” (Blanchot, 1989, p. 93). Jaime Rocha recai na preocupação conflitante com a qual Blanchot define o escritor que escreve para esse *ethos* do fim, como Kafka, escreve para “poder morrer”⁶.

⁵ Como afirma, em outro ensaio, o professor Eclair Almeida Filho e Amanda Casal traçando paralelos entre conceitos de experiência interior e de desastre em Bataille e Blanchot: “É pelo impossível que vamos para a (não) experiência do desastre em Blanchot. Para Blanchot, o real é real enquanto excluindo a possibilidade, quer dizer, sendo impossível, do mesmo modo a morte, do mesmo modo, e num título mais alto, a escritura do desastre. A experiência-limite é justamente a experiência que se retira para além dos limites, pois o limite é o impossível. Ora, nisso vemos que, em Blanchot, o desejo não é o interdito que resultará na transgressão, mas o desejo é desejo do e pelo interdito, desejo do impossível, não sendo, pois, a transgressão aquilo que sucede ao limite, mas que precede ao limite (retornamos)” (Almeida Filho & Casal, 2011, p. 6).

⁶ Afinal, como indagaram Beckett e Foucault: “que importa quem fala?”.

E tudo se transforma numa doença, no tempo
 Em que os homens aparecem disfarçados,
 Vestidos com búzios de metal. Apenas o pedreiro
 Vem de mãos nuas, vencido pelo branco da sua
 Pele, pela sombra mágica que sai do peito da
 Mulher. Ela parece uma pequena arca de barro
 Roubada a um naufrágio. Tenta captar essa
 Sombra, dar-lhe brilho, pensando que a morte
 É uma coisa que vive no outro lado das paredes,
 Junto aos poços, rodeada de grandes papoilas.
 Mas nenhuma alegria ocupa o lugar mais
 Íntimo do homem. (Rocha, 2010, p. 43)

Este lugar mais íntimo, seria, no fundo, a exterioridade, sua imagem. Mas, há ainda a morte ilustrada pela mulher que morreu, descrita ora como um não-ser que se percebe fantasmaticamente, de modo surreal, entre escombros e barcos, ora é apresentada como um mero cadáver reduzido apenas a um reflexo do ser. A obra já iniciara com a mesma mulher, no além, que “caminha pelas urzes, no auge/ do vento, já depois da morte, enovelada/ pelos ramos que cortam a paisagem” (Rocha, 2010, p. 26). Um homem testemunha a tudo, parado como “uma ave de pedra”, contemplando o “corpo vazio”. Quer dizer, a presença da morte já inicia *Necrophilia*, do modo como termina, tratando-se este homem como pretexto paralisado (quem sabe morto) para a descrição poética do efeito da ausência na presença da morte. Após um momento em que os insetos se aproximam do cadáver, “[...] o que existe ali é apenas a sua sombra, um lugar de choro, uma seta encaminhando/ o homem para um degredo. A sombra passa por ele como uma nuvem azeda” (Rocha, 2010, p. 28). Entre musgos e destroços, como em uma embarcação navegando entre uma ruína sombria *post-mortem*, simbolizando o outro lado, o obscuro, desta presença invisível, “parece que tudo se passa num barco apodrecido pelo lodo” (Rocha, 2010, p. 29). Permanecemos em meio ao fantasmático noturno, viscoso, (que também povoa *Lâmina*), as descrições conservam-se surreais, pantanosas, abrindo ao leitor interpretações possíveis, colocando-o na mesma dimensão desta mulher morta, rastejando entre um nevoeiro de imagens incertas, olhando “tudo ensombrado à sua volta”. O outro personagem de *Necrophilia* é o homem (psicologia motora da escrita, da morte) que tenta delinear mentalmente os traços deste corpo, envolvê-lo como o seu caixão, sua última morada, com o peito vazio “como uma tábua” (Rocha, 2010, p. 32) e cujo pensamento “partiu para um lugar intocável pelos humanos” (Rocha, 2010, p. 33).

O livro é sequencializado, oscilando e alternando esses dois personagens centrais, dois trajetos de olhares. O crivo se dá em duas fantasmagorias: uma morta, corpo que assombra, cadáver, na mente desta aparição outra que está viva; e a outra em luto, ou viva, esta própria aparição do pedreiro, incapaz de participar da memória, da visão, de um não-ser (homem incapaz, portanto, de ser o que era antes). Trata de duas descrições de olhares: a mirada-fantasma da mulher morta e a mirada-fantasma do homem em solidão. Pode ser o seu assassino; pode ser um parente em luto, que chora, que uiva a morte; ou, pode ser um homem comum que testemunha a morte da mulher; pode ser o pedreiro funerário de mãos nuas que se despede. “Ele é o homem, o pedreiro, o vindimador,

aquele que segura a terra e faz renascer os lírios. O que acompanha o choro dos mastins [...]” (Rocha, 2010, p. 52). Quando a mirada é a primeira, ingressamos num lugar de vento quente e húmido, de paisagens como milharal, um nevoeiro entre escombros, onde se olha nada mais que destroços, guerreiros que buscam seus braços decepados, rios secos, barcos velhos. Quando a mirada é a segunda, estamos ante o beijo frio, visões estagnadas. Mas as duas miradas são confusas, elas se intercalam e se mesclam.

Necrophilia é uma escritura que alegoriza a vigília da morte, numa narrativa poética. Vigília não apenas como zelo de algo, atenção constante, mas no sentido paralelo ao que Eclair Almeida Filho elucida a partir de Levinas, de se estar *à veille*: “a vigília, o velar, o velório, a véspera”. Saber que se encontra *à veille* e, assim, aprofundando o drama da falta, no personagem enlutado desses poemas. Alude-se ao se sentir a si mesmo alguém da morte e ao se esperar não mais por uma presença, mas pelo sentido dessa ausência presente. Sentido que não pode satisfazer o personagem central enquanto ele se reduz à incompletude da vigília, ao testemunho, posto que, conforme Eclair Filho, “[...] não ‘me’ satisfaço na morte de outro, não posso testemunhá-la em uma *ipseidade* na qual minha subjetividade permanece dizendo ‘eu testemunho’” (Almeida Filho & Casal, 2009, p. 12)⁷.

Acredito que a obra de Rocha, operando por agenciamentos (como diria Deleuze), nos ajuda a desconfiar de uma força individualista porventura capaz de cimentar-se numa memória histórica e sobrepujar o tempo. Quem sabe, nesta literatura, uma busca do “tornar-se-menor” deleuzeano, de abalar destroços em busca de uma proposital não totalidade, pelos territórios atemporais da desolação, onde, como proporia Barrento, enraíza-se uma “salvação sem redenção”. E, imersos neste tema, teríamos que ponderar não tão-somente a questão do rizoma, mas a questão do “desaparecimento”, em Blanchot. (Refiro-me, sobretudo, às suas apreciações mais específicas sobre Kafka⁸, para denotar que a própria obra é uma experiência de morte, pela obra se chega à morte.) Através da obra, pela origem da obra, o autor é possível como ausência e presença. O sujeito, o artista, o personagem, possível como fantasma⁹.

⁷ “Ainda seguindo Levinas, voltemo-nos à morte, ou melhor, à *veille* – a vigília, o velar, o velório, a véspera –, que reporta à passividade do pensamento, pois que o pensamento não adormece, não rompe a vigília de modo que o despertar (*éveiller*) torna-se o eterno não cerrar de pálpebras. A proximidade com o luto nos remete ao gesto de guarda daqueles que, “vivos” (sem morte, sem vida, pois não se vive enquanto se vela, não se diz ‘eu faço vigília’ ou ‘eu velo’, sendo a vigília a suspensão), olham para a morte esfacelada, a morte sem o rosto da morte: ‘Cada um se tornava para o outro o único morto e o único vivo’. E quando aquele que chorava, aquele que era chorado vinham a se confundir, não faziam mais do que um, então fulgurava o desespero, neste momento mais estranho do luto’ (Blanchot)” (Almeida Filho & Casal, 2009, p. 12).

⁸ E é, precisamente, de Kafka que Blanchot retira a frase “Escrever para poder morrer – Morrer para poder escrever”.

⁹ O personagem homem, de *Necrophilia*, é um ente afastado do real. É como se ele acatasse o dom da arte ao pressentir a morte, ao negar sua existência, entre a frieza fantasmática e, simultaneamente, uma paixão acalorada. Pensando o conceito de mimesis desde Philippe Lacoue-Labarthe, bem como sua crítica à noção de representação como simulacro da natureza, Keli Pacheco, ao lado de Diderot, dirá o seguinte: “[...] o artista, o grande artista, não é o ser sensível, mas o ser

Escritura como dom

Leiamos “Ficção de origem”, do poeta Marcos Siscar:

Naquele dia, a água perdeu o fundo e a margem se afastou. Da vertigem, restaram-lhe apenas os cabelos grossos, o inequívoco futuro anterior do que terá se tornado vida; da queda, a miragem, um espectro entre folhas de mangueira; do cadáver, a ausência presente, a catacrese do impensável; do voo, a levitação, o movimento simulando o desejo; da velocidade, apenas a flor sem geometria. Mas veja. A morte penteando seus longos cabelos castanhos, de uma beleza de encostar a cabeça no seu colo, senta-se junto da mesa e conta histórias antigas, imemoriais. Silêncio, é preciso ouvi-la, a ela apenas a palavra morde, a ela apenas o destino aprecia. Não basta vida. Começa no fim a origem da arte a que chamarei vitalidade. (Siscar, 2006, p. 31)

O escritor é aquele que escreve, assim sendo, simplesmente para poder morrer, recebendo seu poder (dom) de escritura, como diria Blanchot, “de uma relação antecipada com a morte” (Blanchot, 1989, p. 90). Blanchot, evidentemente, opõe-se à concepção canônica do autor que escreve para biograficamente esquivar-se da morte, para fundar uma “grande obra” que, por sua vez, o redimiria genialmente da destruição, do anonimato, e o tornaria imortal de acordo com a história. Como no poema acima de Siscar, começa-se no fim, na miragem, a origem da arte, a vitalidade. A origem não parece ser o sujeito. Queda, miragem, ausência presente, as condições do início, do por “mãos à obra”. Como em Jaime Rocha, há uma queda, uma fantasmagoria, a morte surge como efeito sedutor ao protagonista que é como se também pensasse, como Siscar, “não basta vida”.

Blanchot contraria uma concepção canônica de autor, do artista, como aquele que se imortalizaria após morrer, pela comunidade de escritura, ou arte, na qual se inscreve. Blanchot vai por uma senda que visa total liberdade com relação à

afastado, observador dos homens violentos, sensíveis, que dão o espetáculo, mas não gozam dele. É a partir da observação desse homem imerso no espetáculo do mundo que nasce a imitação da natureza. [...]” (Pacheco, 2019, p. 342). O homem sensível, nesta linha de raciocínio, precisaria ser um homem sem atributos, acatado na ausência, ou seja, que renuncia a si mesmo, imerso assim no caráter da “impropriedade”, para tornar-se produtor de *mimesis*. Operar sua reflexão, sua arte, desde o abandono de si. Abandono que, acreditamos, há no protagonista de Jaime Rocha, e que *Necrophilia* apontaria alegoricamente na *revanche* entre uma sensibilidade impossível e o espetáculo da morte (sua contemplação oferecida como um dom mimético ao leitor). No raciocínio de Keli Pacheco, o sujeito ausente para si mesmo, sob o dom de não ser nada, ou o dom da coisa mesma, vinculado por Lacoue-Labarthe ao dom poético, o dom da *mimesis*. E, então, ela continua articulando a relação. Estamos entre o dom poético e a falta, a ausência, pois “[...] desta forma, a existência do dom poético é a atestação de uma falta, de uma falha do dom da natureza, e um exercício artificial de preenchimento” (Pacheco, 2019, p. 344). O fazedor de *mimesis* é associado, desta maneira, à temática do fantasma, também, ou seja, uma temática que perpassa a ruína. Como diz Pacheco, “nesse passo, a arte é fantasmagoria, na sua potência e impotência, e o fazedor de *mimesis*, o artista, produtor de fantasmas. O furor que produz a arte, paradoxalmente, nasce do sangue frio, do desdobramento para fora, distante da possessão furiosa, e tal furor pressupõe, em suma, a alienação. O artista possui uma face ambivalente: é o ateado e comovido, o homem sensível; contudo é também o alienado; enfim é o sujeito moldado pela passividade e paixão [...]” (Pacheco, 2019, p. 345).

supremacia valorativa da história como vida coletiva, como iluminação comunitária no tempo, pois, ele adere a uma visão a qual considera “sombria” (Blanchot, 1989, p. 90). Blanchot tem esta visão, a da escritura como dom de poder morrer. Visão sombria que vem a ser, justamente, mais associada a Kafka (a partir de quem, recordemos, Deleuze constituirá a teoria de uma literatura menor¹⁰). Blanchot esquiva-se da concepção de uma arte humanista, glorificada, sacralizada pelo trabalho edificante. Citará, por exemplo, André Gide (este pontuava que as razões que o impeliam a escrever passariam por colocar algo ao abrigo da morte). Mas, de algum modo, haveria um ponto em comum de cruzamento entre essas linhas, que *a priori* não estariam convergentes. Este ponto em comum é a noção de salvação pela literatura, vide quando Kafka, por exemplo, diz “escreverei a despeito de tudo, a todo o custo: é o meu combate pela sobrevivência” (Blanchot, 1989, p. 57).

O que é preciso não é permanecer na eternidade preguiçosa dos ídolos mas mudar, mas desaparecer para cooperar na transformação universal: agir sem nome e não ser um puro nome ocioso. Assim, os sonhos de sobrevivência dos criadores parecem não só mesquinhos mas faltosos e, não importa qual a ação verdadeira, realizada anonimamente no mundo e pela vinda ao mundo, ela parece afirmar sobre a morte um triunfo mais justo, mais seguro, pelo menos livre da miserável pena de não ser mais eu. (Blanchot, 1989, p. 91)

Posso morrer? Tenho o poder de morrer? Estas perguntas só tem força quando todas as escapatórias foram recusadas. Depois que se concentra inteiramente em si mesmo na certeza de sua condição mortal, é quando a preocupação do homem passa a ser de tornar a morte possível. Não lhe basta ser mortal, compreende que deve vir a sê-lo, que deve ser duas vezes mortal, soberana e extremamente mortal. É essa a sua vocação humana. (Blanchot, 1989, p. 93)

Gostaria de mostrar como o livro *Necrophilia* ilustra, também, tal vocação humana da morte de que fala Blanchot, ao tentar evadir de qualquer ponderação teológica e metafísica. Uma posição distinta da dos sistemas religiosos no ocidente que, em geral, conferem uma “outra vida” à vida, uma outra vida após a vida, fazendo da morte um acontecimento de relevância para tanto e que a sustentam indubitavelmente. O que Blanchot sustenta é a decisão de “ser sem ser”, pela escritura, pelo gesto escritural, a decisão do anonimato e um ceticismo kafkiano, uma incerteza, uma errância pelo tópico da morte. Por um lado, em *Necrophilia*, pergunta-se, de igual modo, sobre o dom, a morte, todo o tempo, questiona-se o

¹⁰ Acredito que Jaime Rocha tenta fundar seu próprio deserto estilístico, sua ruína, sua toca poética, na dimensão de uma literatura menor. Uma literatura menor não significa exatamente uma literatura feita numa língua menor, para Deleuze, mas uma literatura que uma minoria é capaz de fazer com uma língua maior (Ver Deleuze, 1977, p. 25). Tomando Kafka, Deleuze e Guatarri dirão que, mesmo escrevendo em sua própria língua, o escritor que tem a “infelicidade de nascer no país de uma grande literatura” (Deleuze, 1977, p. 28), para configurar-se como autor de uma literatura menor, precisa ter um certo tom desterritorializado, escrevendo como um judeu tcheco escreveria em alemão, quer seja, escrever como “um cão faz o seu buraco, um rato faz sua toca” (Deleuze, 1977, p. 28).

poder de morrer. Tal questionamento opera na visão de um homem que percebe obsessivamente a morte no outro (uma mulher), tendo tomado a consciência de que um outro morre nele, que o outro morre aos seus olhos, que ele talvez não morra. Consciência, além disso, da comunidade negativa¹¹. Que ela talvez não morresse. Ele sabe sim que ela está morta, testemunhou a morte, mas testemunhar a ausência de sua presença provoca-lhe outra ausência, duplica a ausência, de modo que, em conflito íntimo ante a ruína, ele “não entende o que é a cicatriz de seu peito [...]” (Rocha, 2010, p. 38). Ele entende, *a priori*, a morte apenas em parte. Seria apenas uma aparência de morte? A morte realmente toca o “eu” do outro, sua identidade quando já não é mais nada além daquilo que Blanchot chamou de “semelhança cadavérica”? Ou a morte acaba levando eternamente consigo apenas a aparência do outro, sua roupa? Seria “ela ou seus vestidos a desaparecerem no horizonte, no fim de tudo?” (Rocha, 2010, p. 38).

O homem é feito à sua imagem: é o que nos ensina a estranheza da semelhança cadavérica. Mas a fórmula deve ser primeiramente entendida assim: O homem é desfeito segundo a sua imagem. A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência no mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. (Blanchot, 1989, p. 262)

A morte, para o personagem agônico de Rocha, como em Blanchot, suspende a relação com o *topos*, com o lugar. Diante de uma presença cadavérica que provoca tal sentido de suspensão, de não-ser neste mundo, o personagem imerge nesta relação blanchotiana entre “aqui e parte nenhuma” (Blanchot, 1989, p. 258). Como se ele percebesse este ser-da-ausência, o ser presente da ausência. A morta assemelha-se a si mesma, encontra o seu ser, torna-se si mesma, enfim. É quando, “com esse mundo a que ainda pertence, só tem agora relações de uma imagem, possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que, agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra [...]” (Blanchot, 1989, p. 260). A morte, para o protagonista anônimo

¹¹ Em “A comunidade inconfessável”, Maurice Blanchot banca que a comunidade se inscreve na sua própria impossibilidade. Ele relembra as ponderações de Jean Luc-Nancy de que a comunidade jamais tece o vínculo de uma vida superior, imortal, mas o contrário, os membros de uma chamada comunidade são encaminhados à morte. Pátria, solo natal, nação, grupos, organizações, família, entes queridos, nada disso confere, de fato, a não-mortalidade para o sujeito. É o sujeito que ingressa na comunidade, doando a vida, por assim dizer, por sua imortalidade desde uma imagem, tornando-se fantasma de uma coletividade representada, por assim dizer. O sujeito já morreu no instante em que se tornou membro de algo imortal, e que apenas o pode ser, como ilusão coletiva. Se a comunidade se revela mediante a morte do próximo (verdadeira comunidade, a de que somos todos seres mortais), a comunidade deve ser ela mesma a morte. Como lembraria Bataille ao afirmar que na vida comum deve-se estar “à altura da morte” (Blanchot, 1989, p. 30), em Jaime Rocha, é como se o personagem se desse conta que a comunidade a qual pertencia (sob o olhar de um membro que morreu) não era o lugar da Soberania esperada. O personagem de Rocha vive, de tal modo, uma experiência interior que o faz atravessar do luto à desconfiança, que percebe o fracasso da comunidade, o que é, evidentemente, tema de Blanchot. O personagem precisa aceitar a ausência do outro (a mulher) a partir da aceitação da ausência de comunidade não como fracasso, mas como pura ausência.

de *Necrophilia*, seria, quiçá, uma libertação de seu pensamento de morte, de sua tremenda culpa com relação ao outro que morreu. Libertação de sua morte. No entanto, tal como Blanchot marca em Kirilov e em Epicuro (“se tu és então a morte não é, se ela é, tu não és”), como se a desconfiança com relação ao poder de morrer aparecesse doentivamente nos pensamentos do homem que testemunha a mulher falecida. O homem, em choro, pressente sua presença, visualiza o rosto dela refletido na janela do quarto, está “perto da loucura” (Rocha, 2010, p. 32). Tal relação se dá como um “grito de um abutre a ser engolido por um outro, um desafio à seiva derretida, à própria ausência de vida. Não há tempo para esperar a erosão do vento [...]” (Rocha, 2010, p. 37). A relação encaminha para o paradoxo da própria escritura, enquanto forma de se poder morrer, entregar-se à erosão cabal. Obra como ruína: Blanchot.

Perto da loucura

Interessante que a morte, a partir da dimensão interior de um sujeito despedaçado no luto, aparece em *Necrophilia* com vários nomes, personificações masculinas: o cavaleiro, o pedreiro, o guerreiro, o homem da montanha. Não é mais, tão-somente a morte, na mítica representação do fim de uma linearidade da vida de cada um, entidade feminina (traidora e fiel) que porta consigo uma foice, um destino, um horário marcado, a inevitabilidade comum a todos. Mas sim, é “o” pedreiro de mãos nuas, “um” olhar de morte, para morte. Morte masculino que duvida da morte, que a faz cotidiana, incomum, vital, laboriosa. A morte aparece, então, por todo lado, até mesmo em uma voz que vem dizer “venho para te misturar/ aos meus ossos” (Rocha, 2010, p. 45), quer seja, a própria mulher morta passa, no poema 20, a ser também a efígie presente da morte que o espreita, no mês de dezembro, fazendo-o estremecer com essas palavras condenatórias. A assombração se intensifica. Notamos, assim, que o elo que pontuávamos entre o feminino e a morte, constante em várias obras de Rocha, aqui, continua presente, mas, se amplifica, dando vez também ao masculino, incidindo numa primazia do elo entre o masculino e a morte. Então, neste ambiente onírico de palavras, o homem é também protagonista, ele busca fugir, mas não existe refúgio, quando é o próprio reino das sombras, ou seja, o reino do refúgio, da escuridão, que o ilumina. Ele é o cavaleiro, o pedreiro.

Tanto *Lâmina* quanto *Necrophilia* trazem elementos semelhantes associados ao *topos* da morte, ou melhor dizendo, o seu *atopos*, o lugar onde o corpo sem vida se confere no que Blanchot nominaria como uma apropriação essencial. Esses elementos atmosféricos são precisos em suas repetições, porém imprecisos nas relações, nos agenciamentos que produzem entre si. Teríamos, imagens delicadas e breves, associadas a esta atmosfera mortal, por exemplo: pequenas folhas e cascas, pequenos crustáceos; música ao crepúsculo; rio com musgos; anjos negros; cinzas e fogo; abelhas e insetos; pequenos frascos de venenos; vento nas rochas; rosto fugitivo em reflexos de espelhos ou pequenas ondas; pedras laminadas; animais que habitam as águas; lodo apodrecido; girassóis e folhas castanhas; fendas e larvas; fios de nylon; lascas de coisas plásticas ou metálicas; sensação de beijo frio; pássaros negros; silêncios rasgados; argolas tumulares; nevoeiro

silencioso sob grandes árvores; desfigurações de destroços... Enfim, ruínas e mais ruínas de microimagens. Microimagens naturais, humanas ou psíquicas, que ligam *Lâmina* a *Necrophilia*, porque constam nas duas obras. Pistas da morte que fazem da morte uma abandonada alegoria de pistas, uma paisagem só de pistas. Penso que essas microimagens delicadas arquitetam simbolicamente, ou, melhor dizendo, alegoricamente, uma nova casa, uma casa-ruína, visando uma sensação complexa de decadência e viscosidade, ou seja, de estranheza atemporal, que seria, mesmo indiretamente, própria do estranhamento da escritura em Blanchot. A consciência e aceitação da morte em vida. O homem que aceita a morte, que aceita a ruína, em Blanchot, é o homem sensível ao autoabandono que o torna escritor, é o homem que, não exatamente faz uma obra de morte, mas “está ligado à obra da mesma e estranha maneira que está à morte o homem que a aceita como fim” (Blanchot, 1989, p. 103). Para Blanchot, “morrer bem é morrer em sua própria vida, voltado para ela e de costas para a morte, e essa boa morte indica mais delicadeza para com o mundo do que deferência pela profundidade do abismo” (Blanchot, 1989, p. 97). Quem sabe, ambos os livros se conectam por operarem uma galeria de imagens que atravessa um lado a outro, um polo ao outro polo: o lado do impoder de morrer, ao lado do poder morrer bem; o polo da negação da morte ao polo da aceitação da escritura. O polo de uma bruta percepção do fim ao de uma suave apreensão. Ambas as obras criam uma ruína escritural cuja consciência da morte é aquela que Blanchot aponta em Rilke, ao citar alguns de seus versos como: “nada mais somos do que a folha e a casca. A grande morte que cada um carrega em si/ é o fruto em torno do qual tudo muda” (Blanchot, 1989, p. 122).

Todas essas concepções naturalistas são estranhas a Rilke. Dessa intimidade que não posso abordar, continuo sendo o responsável: posso, segundo uma escolha obscura que me incumbe, morrer de grande morte que trago comigo, mas também dessa morte mesquinha, azeda e verde, da qual não soube fazer um belo fruto, ou então uma morte de empréstimo e de acaso: ... *não é a nossa própria morte, mas uma que nos toma no fim, somente porque não amadurecemos nenhuma* (Rilke). (Blanchot, 1989, p. 123)

Assim, o personagem de *Necrophilia* é o sujeito não apenas revoltado sob o desamparo bruto da morte, ou a fatalidade da morte, ele jaz no desamparo delicado da estranheza da morte. Sofrendo de uma morte interior, assim, está diante do pedreiro de mãos nuas, aquele que edifica uma ruína. Percebe, neste pântano interior, que devemos ser “os artífices e os poetas de nossa morte” (Blanchot, 1989, p. 123). A escrita de *Necrophilia* é uma escrita arruinada, obscura, porque ele, o personagem, já possivelmente endoidecido (ou tornado poeta, ou em paz), com a alma desabrigada, consciente de seu destino similar ao outro, a todos os outros, tentava inicialmente negar esta ausência, a morta, sempre e sempre presente. Sua alma em silêncio. Vendo-se de mãos nuas, ele tenta negar, a princípio, o cadáver, e, agora, a morte, quando um tom mais baixo toma conta de sua vontade. Ele aspira, agora, voltar a escutar os últimos gemidos da que morreu, quem sabe, usando esses gemidos para distrair o seu choro consciencioso de que a assombração lhe pertence, “[...] apetece-lhe reviver um crime, ressuscitá-la para de novo

a matar, para que o choro regressasse com mais força, como a chuva de Inverno a bater nas janelas” (Rocha, 2010, p. 47). Mas, depois, ele apenas espera, ouvindo vozes, respondendo a elas, colocando-se como o senhor da morte. A figura do cavaleiro, ou seja, uma das efigies da própria morte, passa a (em grifos itálicos) comunicar-se com este protagonista: “esqueci-me do sol”; “tudo o que morre é meu”; “quero a tua culpa”; “ouço-lhe a fala”; “eu sou o sacudidor da terra”; “sou aquele que vai te levar para o chão”. E mesmo, mais adiante, ele ouve a morta dizendo “tapar-te-ei com os meus cetins como se o meu corpo fosse um risco no céu” (Rocha, 2010, p. 63). O homem compreende que as palavras podem ser apenas uma memória, dando ares de que, agora, ele receberá o beijo frio, com o qual responde, numa zona abandonada pelos abutres, em outro poema, “*estou encostado à morte*” (Rocha, 2010, p. 64)¹².

Necrophilia segue um aparente caminho sucessivo, quase narrativo, como se lêssemos capítulos de uma trama onírica, filtrada não apenas pelo estilo surreal de Rocha, mas igualmente pela subjetividade psíquica destrocada da personagem. O escrito distorce sentidos, produzindo uma ruína textual, como dissemos, muito difícil como interpretação de enredo, posto a exagerada constituição alegórica, onde, para ponderar ao lado de João Barrento, “predominam as sombras e a penumbra apaziguadoras do excesso, mas mantendo, ao nível da expressão, o lado convulsivo da beleza” (Barrento, 2010, p. 16).

Ausência íntima, sonhos noturnos

Ausência íntima, ausência blanchotiana, que a poesia, ou seja, o olhar poético impassível como resistência alegórica à soberba histórica, pode testemunhar como presença. Creio que disso se trata o tema da ruína noturna em Rocha. A ruína na noite, nesta ótica poética, abrange ainda mais o teor fantasmático e a relação negativa com a morte. Lembremos da relação blanchotiana entre a noite e a morte, nas reflexões finais de *O Espaço Literário*. Quando Blanchot fala de “a outra noite”, ou seja, a noite que vem a ser o aparecimento de “tudo desapareceu” (Blanchot, 1989, p. 163), ele sustenta as aparições, os fantasmas, como sendo presenças imaginadas que aludem ao vazio da noite. Presenças-ausências que lá estão, na noite onde tudo começa a desaparecer, para “desviar e apaziguar o fantasma da noite” (Blanchot, 1989, p. 163). Pois, afinal, aqueles que creem ver fantasmas seriam, segundo Blanchot, “aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam, e a distraem fixando-a, detendo a oscilação do recomeço eterno” (Blanchot, 1989, p. 163). Oposta à

¹² Ao aceitar a morte, o personagem anônimo de Rocha, não mais hesita ante a morte, compreendendo, de mãos nuas ao desconhecido da presença cadavérica, a clausura do pensamento e sua experiência-limite. Tomemos, aqui, o final do ensaio de Eclair Filho: “[...] A vida não mais como hesitação, como solução, como a agonia de manter a obra da morte, mas, na escritura, a vida retorna tão real quanto impossível, quanto excessiva. Quanto mais inexcedível torna-se a vida na escritura, menos se pode concebê-la na clausura do pensamento, menos se pode reconhecê-la, identificá-la, supô-la, guardá-la, devolvendo-a, pois, ao desconhecido. No desconhecido, Deus é Deus, vida é (vida) a soberania morta no chão” (Almeida Filho & Casal, 2011, p. 67).

luz do dia, laborioso, criador, edificador, a escuridão da noite, com suas imagens fragmentadas, quase oníricas, fazem a impressão que estamos entre destroços, na reserva de pressentimento, no gesto noturno onde o inanimado ganha vida própria. A luz do dia é “símbolo”, a obscura noite é “alegoria”.

E, do mesmo modo, as ruínas trazem esta armadilha da noite, no livro *Lâmina*. Assim como o pressentimento da noite, em Blanchot, é aproximação com a “outra noite”, o âmagô da noite, que é a morte, o pressentimento dos destroços finais, o qual observo em Jaime Rocha como uma aproximação com uma “outra ruína”.

Esse rio existe nas ruínas, não está desenhado
num livro. Os corvos que lá vão também existem
porque bebem a água todas as manhãs. E isso
é um alimento sedutor. Alguém escreveu a tinta
junto à árvore do canto mais antigo das ruínas.
É onde antes iam mulheres lavar roupa
e se banhavam mergulhando com os corvos,
quase sempre para nunca mais voltar. (Rocha, 2014, p. 105)

Morte aludida com os versos derradeiros do poema “Ruínas” que, ao descreverem os corvos alimentando-se cabalmente, destaca uma árvore do canto mais antigo das ruínas, onde alguém escreveu à tinta¹³, e que marca o *topos* da morte, baliza o local onde outrora mulheres iam lavar roupa e se banhavam “mergulhando com os corvos” (ou seja, encontrando a morte, a outra noite, a outra ruína), ou seja, um tempo em que o rio era, quiçá, caudaloso, e afogavam mulheres, pois, mergulhavam com corvos “quase sempre para nunca mais voltar” (Rocha, 2014, p. 105). Os corvos, acostumados com as larvas que comiam daqueles corpos boiados, quem sabe, retornam ao rio arruinado. E o ciclo é explicado, então, na derradeira estrofe, que, por sua vez, reitera o teor fantasmático e a morte. A “outra ruína” em Rocha seria a morte, a queda cabal de todos os sonhos.

Para finalizar, em suma, o ensinamento blanchotiano presente em Jaime Rocha seria o de que “poesia é declínio”. Uma escritura para a morte, feita por um pedreiro de mãos nuas. O que pode ser notado tanto em *Necrophilia* quanto em *Lâmina*: o pensamento poético não como edificação, mas como queda e ociosidade. No drama do desmoronamento de toda obra.

Referências bibliográficas

- Almeida Filho, E. A., & CASAL, A. (2009). Do *Roman* ao *Récit*? Metamorfose e escritura do desastre em *Thomas l’Obscur*, de Maurice Blanchot. *Cadernos do IL* (Porto Alegre), 39, 5-19. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>
- Almeida Filho, E. A., & CASAL, A. (2011). Experiência interior, experiência-limite: escrever sob a atração do impossível pensamento do desastre. *Revista Interfaces*, 2, 55-68.
- Barrento, J. (2010). Como figuras desenhadas num livro... In J. Rocha, *Necrophilia*. Lisboa: Relógio d’Água.

¹³ Por sua vez, alusão semelhante consta em *Necrophilia*.

- Barthes, R. (1984). A morte do autor. In *O rumor da língua* (trad. Antônio Gonçalves). Lisboa: Edições 70.
- Beckett, S. (2005). *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naif.
- Benjamin, W. (1984). *A Origem do drama barroco alemão* (apresentação de Paulo Sergio Rouanet). São Paulo: Brasiliense.
- Blanchot, M. (1980). *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1989). *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfessable*. Madrid: Editora Nacional.
- Blanchot, M. (2005). *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, G. & guattari, F. (1977). *Kafka. Por uma literatura menor* (trad. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Imago.
- Gomes, D. O. (2011). Blanchot ferido com Fogo. *Barbarói* (UNISC. Impresso), 34, 188-197.
- Gomes, D. O. (2011). O Patológico em Intermitências da Morte. *Revista Eletrônica Polidisciplinar Vãos*, 2, 7.
- Gomes, D. O. (2013). Nos Labirintos de Leonardi a Blanchot. *Scripta Alumni*, 9, 100-110.
- Pacheco, K. C. (2019). Formação humana na sociedade do espetáculo: literatura e campo ampliado. In A. Cechinel & R. R. Mueller (Orgs.), *Formação humana na sociedade do espetáculo* (pp. 341-353). Chapeco: Argos.
- Rocha, J. (2010). *Necrophilia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Rocha, J. (2014). *Lâmina*. Lisboa: Língua Morta.
- Simmel, G. (2016). A Ruína. In A. L. Andrade, R. L. Barros & C. E. Capela (Orgs.), *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. UFSC.
- Siscar, M. (2006). *O Roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Zambrano, M. (2016). Uma metáfora da esperança: as ruínas. In A. L. Andrade, R. L. Barros & C. E. Capela (Orgs.), *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. UFSC.

Resumo

Neste artigo, tento analisar blanchotianamente a questão da morte e da escritura como dom da morte, em *Necrophilia* (2010), do poeta português Jaime Rocha. Acredito que *Necrophilia* pode ser lida como o drama de um personagem arruinado pela morte de outro, mas também como o drama do desmoronamento de toda obra. Nesse sentido, a imagem do autor como um “pedreiro de mãos nuas” é explorada. Nesta tese, Rocha, abandona sua pá, sua obra como fruto de um trabalho construtivo. *Necrophilia* seria, então, uma obra inacabada, e assim sendo, não poderia realmente rematar a sua “tetralogia da assombração”.

Abstract

In this article, I use Blanchot's theories to analyze the issue of death and scripture, in *Necrophilia* (2010), by the poet Portuguese Jaime Rocha. I believe *Necrophilia* can be read as the drama of a character ruined by death. But also as the drama of the collapse of every notion of literary work. In this sense, the author's image as an 'empty-handed worker' is explored. In this vision, Rocha abandons his work tools, abandons his work, resulting in a paradoxical constructive work. *Necrophilia* is then an unfinished work, and thus could not really end its “tetralogy of haunting”.