

outra travessia

o fora em Blanchot



outra travessia

Revista de Literatura nº 18

Ilha de Santa Catarina 2º semestre de 2014

o fora em Blanchot

Número organizado por

Susana Scramim

Luciana di Leone

Editores

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Jorge Wolff

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha Técnica

Capa, Diagramação e Projeto Gráfico:

Cláudio José Girardi - cjpgirardi@gmail.com

Catálogo

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores:

Carlos Eduardo Schmidt Capela / Jorge Wolff/ Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Revisão:

Manuela Quadra de Medeiros/ Diego Cervelin/ Luz Adriana Sánchez Segura/ Julia Tie Matsura Martin

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Süsskind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andres, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luciana di Leone (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Simone Pereira Schmidt (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Sumário

- O fora em Blanchot, do fora afora
7. *Os editores*

I. BLANCHOT A BLANCHOT

- Blanchot: La detención de Orfeo
13. *Silvio Mattoni*
- Habla de escritura
29. *Gabriela Milone*
- A impossibilidade de morrer e a desconstrução da morte
41. *Jerônimo Milone*
- À beira do fora: grito e *experimentum linguae*
53. *Vinícius Nicastro Honesko*
- Blanchot y la imposibilidad de la literatura como experiencia
67. *Carlos Surghi*
- O nome de Deus em Blanchot
83. *Jean-Luc Nancy*
- Maurice Blanchot e a exigência fragmentária
87. *Elisabete Marques*
- O fora blanchotiano e o escritor *engagé*
107. *João Luiz Peçanha Couto*
- Algumas interferências numa conversa com Blanchot
127. *Cid Ottoni Bylaardt e Saulo de Araújo Lemos*
- Blanchot e o canto das sereias: uma alegoria da literatura
139. *Ângelo Bruno Lucas de Oliveira*
- Pensar o neutro e seu silêncio: esta radicalidade em potência
161. *Helano Jader Ribeiro*
- Uma leitura de *La folie du jour*, de Maurice Blanchot
171. *Davi Andrade Pimentel*
- O *Desastre* como substância alquímica: mergulho e tentativa de apreensão através de *L'Écriture du Désastre*
193. *Ciro Martins Lubliner*

II. BLANCHOT AFORA

A escrita na sua toca
215. *Eduardo Pellejero*

Inconstante e esquiva: a terceira pessoa e a poesia de Francisco Alvim
227. *Laíse Ribas Bastos*

O fascínio da imagem: Blanchot e o cinema de Manuel de Oliveira
249. *Maicon Barbosa*

A desesperada (in)ternura da noite e a impossibilidade de amar em *Os cus de Judas*, de
Antônio Lobo Antunes
269. *Natasha Gonçalves Otsuka*

Diretrizes para Autores
289.

O fora em Blanchot, do fora afora

Fora Maurice Blanchot unicamente um estudioso da literatura, e, como tal, responsável por alguns dos mais instigantes ensaios críticos publicados ao longo do século XX, a presente edição da *outra travessia* poderia ser lida como uma tentativa de render uma justa, embora tardia, homenagem a este intelectual que sempre procurou se manter fiel à palavra empenhada, por mais que lhe tenha custado tal esforço. O nome Blanchot, afinal, de fato alude a um excelente ensaísta, mas, além disso, ou melhor, ao lado disso ou conjugado a isso, refere-se a um escritor cujas ficções, se e quando conhecidas, espantam, isto é, apavoram e incomodam seus possíveis e surpresos leitores. O pensamento ficcional blanchotiano, esse desastre, pensamento drástico, lúcido e lúdico a um só tempo, com plena energia expõe e expõe-se nos moldes do exílio e da errância que insistentes o perpassam. Em seu excesso, para repetir a formulação do próprio autor, desse pensamento ficcional talvez possa ser dito que “Não está excluído, senão como algo que não entraria em parte alguma”.¹

Não surpreende, portanto, o fato, por outro lado sintomático, de que, entre os diversos ensaios submetidos à avaliação do Conselho editorial da revista (número cuja magnitude chamou nossa atenção, dada a presença bastante discreta, de certo modo subliminar, dos escritos blanchotianos nos cursos de Letras brasileiros, e não apenas nas graduações), e por este aprovados para publicação, a

1. BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 15. Tradução adaptada do seguinte fragmento: “Il n'est pas exclu, mais comme quelqu'un qui n'entrerait nulle part”.

2. BATAILLE, Georges.
“Maurice Blanchot”. *Lignes*, 3,
n. 3, p.149–157, 2003.
Disponível em: http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LIGNES1_003_0149. Como assinala o editor, a origem deste texto é indeterminada. Constava na caixa 14Q dos escritos legados por Bataille, e foi originalmente publicado na revista *Gamma*, nº 3/4, de 1976. Todas as traduções desse texto são nossas.

absoluta maioria contemple exclusivamente seus escritos teóricos. E, em tal âmbito, os textos tenderem a operar, sobretudo, a partir de alguns dos conceitos ou noções mais pertinentes forjados pelo escritor (o neutro, o fora, o desastre, a pluralidade, a fragmentação, a vigília, entre outros), não raro discutindo-os, e tensionando-os, com base em relações estabelecidas com aportes críticos e teóricos de intelectuais que figuram entre seus mais privilegiados interlocutores (casos de Emanuel Lévinas, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Georges Bataille, Giorgio Agamben, Roland Barthes, em particular). Já uma parcela menor dos textos por nós recebidos apoia-se em escritos teóricos e críticos de Blanchot para o estudo de criações artísticas específicas (com destaque para a poesia de Francisco Alvim, a ficção de Lobo Antunes e o cinema de Manoel de Oliveira), razão pela qual introduzem um viés mais propriamente analítico.

O olvido da ficção blanchotiana, ainda e também um fora em Blanchot, em alguma medida pode ser explicado pelo escasso número de traduções de originais de textos narrativos do escritor no âmbito do espaço editorial brasileiro, o que obriga os possíveis leitores a recorrer ou às edições francesas ou a traduções em outras línguas que porventura dominem. Situação essa que se repete no que tange a seus livros teóricos e ensaísticos, em menor medida porém, já que alguns de seus estudos mais importantes foram entre nós traduzidos e publicados. Por razões diversas, deste modo, nós leitores brasileiros nos vemos privados de tentar encontrar, como observou Georges Bataille, “o sentido geral de sua obra literária”²², que para este compreende tanto a parte crítica quanto a romanesca, e que teria passado despercebido dos leitores franceses.

Embora por motivos diferentes, em que o querer dá lugar ao poder, parece assim pouco provável que entre nós o veredito polêmico de Bataille —que, conferindo maior relevo aos relatos de Blanchot, afirma que neles apenas a existência humana é motivo de discussão, existência

essa, prossegue, cuja presença “não apavora menos, não participa menos da alegria e da tormenta, e não é menos inapreensível que aquela de Deus”, diagnóstico que o leva à postulação de que “esta experiência abrupta e desconcertante é o essencial e muito mal conhecido da obra de Blanchot, cuja crítica, qualquer que seja o interesse de análises cuja profundidade surpreendente é apenas o aspecto secundário mais acessível”³ – seja colocada em questão. E tampouco a sua conclusão taxativa, de que o que antes de tudo conta no conjunto fragmentário da obra de Blanchot, para além dos estudos críticos, “são os romances e ainda mais esses três ‘relatos’ em tríptico que são *L’Arrêt de mort*, *Au moment voulu* e *Celui qui ne m’accompagnait pas*”.⁴

É inegável a existência de conexões e imbricações entre as diversas modalidades textuais praticadas por Maurice Blanchot. Isso pode ser facilmente detectável não apenas pela leitura em paralelo de estudos críticos e ficções por ele assinados, mas se deixa também constatar, por exemplo, quando nos atemos a sua epistolografia. Nas *Cartas a Vadim Kozovoi*, com efeito, publicadas pela editora Lumme, em 2012, encontramos reflexões como as que seguem, dignas de ombrearem com muitas daquelas que figuram nos mais densos ensaios críticos assinados por Blanchot: “Durar é o que há de mais importante e mais difícil. Durar, quando se trata de manter um enclave de liberdade no mundo de servidão, é mudar o tempo. Tu conhecestes isso. Eu conheci isso. Não saí intacto; tu, certamente, muito menos”⁵. Ou: “Não há país para os poetas; não há tempo, tampouco: ‘para que servem os poetas em tempos de desalento?’”. A ausência de tempo, a ausência de país, a ausência de ‘deuses’, eis o que é necessário à exigência poética e o que a torna tão incerta quanto absoluta em sua promessa de apagamento, ligada ao nosso desaparecimento que vem”⁶. Ou: “Tu conheces o que significa o sofrimento: ele não é egoísta, é sempre aquele de Outrem, aquele de todos. É por isso que o confio à tua discrição e à tua amizade. As palavras param, dizendo

3. *Ibidem*, s/p.

4. *Ibidem*, s/p.

5. BLANCHOT, Maurice. *Cartas a Vadim Kozovoi* (seguidas de *A palavra ascendente*). Tradução de Amanda Mendes Casal e Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme, 2012, p. 90.

6. *Ibidem*, p. 113. A citação é de Hölderlin.

7. Ibidem, p. 57.

8. Ibidem, p. 70.

muito, não dizendo o bastante”⁷. Ou ainda, e enfim: “Tu certamente apreendeste, pela discricção que te é própria, que a iminência do desastre me mantém à distância deste mundo (do cosmos mesmo) a fim de estar mais próximo dele, do mesmo modo que não podemos abordar outrem senão evocando-o como o mais longínquo de quem só o respeito pelo distanciamento pode salvaguardar, no risco da perda, a infinita proximidade”⁸.

Optamos por distribuir os textos presentes nessa edição da *outra travessia* em duas seções principais. Na primeira delas, intitulada “De Blanchot a Blanchot”, estão publicados aqueles que se atêm a discutir, notadamente, aspectos teóricos ou conceituais depreendidos de alguns dos mais importantes estudos críticos do autor, em alguns deles abordados inclusive, como antes dito, na contraluz de outros pensadores que dialogam com o pensamento blanchotiano. Entremeando-os consta a tradução, salvo engano inédita em português, de um breve ensaio de Jean-Luc Nancy, “O nome de Deus em Blanchot”.

Na segunda, “Blanchot afora”, constam os textos que realizam análises da obra ou de originais específicos de outros criadores, e que, para tanto, tomam como marco a reflexão crítica de Blanchot. Queremos agradecer a todos os colaboradores que se dispuseram a enviar seus textos para a *outra travessia*, e, em especial, a Silvio Mattoni e Eduardo Pellejero, que prontamente se dispuseram a nos ceder estudos inéditos de sua autoria.

Os editores



I. BLANCHOT A BLANCHOT



Blanchot: La detención de Orfeo

Silvio Mattoni

CONICET- Universidad Nacional de Córdoba- Argentina

Resumen

Este trabajo realiza una lectura cerrada de un texto de madurez de Maurice Blanchot, donde el autor plantea la relación de su lectura crítica con sus obras literarias de juventud. A partir de dicho análisis, se establecen conexiones conceptuales y referencias que apuntan a un recorrido más amplio en la escritura teórica del autor. En tal sentido, la recurrencia de ciertas figuras mitológicas, así como de ciertas nociones y nombres de escritores, permite establecer un trayecto no sistemático, pero no por ello menos riguroso que se constituye como la herencia teórica, crítica y filosófica de Blanchot para todo pensamiento actual que aborde los problemas del espacio literario.

Palabras clave: estética; teoría literaria; filosofía del arte

Resumo

Este artigo realiza a leitura atenta de um texto de maturidade de Maurice Blanchot, em que o autor coloca em relação sua leitura crítica com obras literárias de sua juventude. A partir dessa análise, estabelecem-se conexões conceituais e referências que apontam para um percurso mais extenso na escritura teórica do autor. A este respeito, a recorrência de certas figuras mitológicas, bem como de certas noções e nomes de autores, permite estabelecer um trajeto não sistemático, mas não por isso menos rigoroso, que se constitui como a herança teórica, filosófica e crítica de Blanchot para todo pensamento atual endereçado à abordagem dos problemas do espaço literário.

Palavras-chave: Estética; teoria literária; filosofia da arte.

1. Hay una edición previa, también lejana, en 1953.

En el año 1983, Maurice Blanchot acepta volver a publicar en un libro dos relatos de juventud: “El idilio” de 1936 y “La última palabra” de 1935, bajo el título común de *Le ressassement éternel*¹, que un tanto arduamente podría traducirse como *El repiqueteo eterno* o bien la “recuperación eterna”, el “retorno”, la “recapitulación”, la “insistencia”, donde en todo caso el adjetivo de “eterno” se refiere más bien al carácter incesante, reiterativo de un movimiento, antes que al rasgo típico de las ideas platónicas, fijadas desde siempre y sin cambios en un ser atemporal. Ahora bien, esos dos antiguos relatos le inspiran al autor la duda que impone su lejanía. ¿Acaso anticipan algo que se sigue siendo, esencialmente? ¿Anuncian algo en la ficción que el pensamiento todavía no podía ver? Pero más allá de su posibilidad profética, visible sólo cincuenta años después, ¿cuánto valen? ¿Qué dicen de la literatura?

Ya el hecho de que un primer relato se titule “La última palabra”, el término final, el signo de un silencio que se contempla sin poder mirarse en la imagen sustraída de la propia muerte, indicaría que entonces se abría no una ingenua carrera literaria, si puede decirse así, sino la imposibilidad misma de la escritura. La obra, desde el inicio, no podía ser escrita, aun cuando a la última palabra sigan otras, y a pesar de que siempre hubo y habrá nuevas y definitivas, posteriores a las últimas palabras. Lo póstumo se yergue como una pared monumental que la vista del autor no podría tolerar, muro ciego que torna irrealizable toda obra. Pero justamente esa imposibilidad, anunciada en los intentos narrativos de los años 1930, será la idea huidiza de una obra y de su escritura como persecución de tal huída.

Desde ese lugar postrero, posterior, casi póstumo de sí mismo, Blanchot entonces publica o republica sus viejos relatos, pero el libro se llama: *Après coup, précédé par Le ressassement éternel*. ¿Y qué es ese *après coup*? Nuevamente se plantea cierta incertidumbre de traducción, ya que se trata de una frase hecha, un giro más bien, que se usa para decir lo que llega a destiempo, o aquello cuyo efecto viene a realizarse después de haber sucedido. Dentro del oficio de traducir dicho giro se plantean algunas opciones, que obedecen a los diversos contextos posibles, pero en un título, que omite incluso el esperable artículo, que no dice “*l’après coup*”, tal como si fuese una categoría, esa denominación de un darse cuenta después o del efecto retardado del síntoma con que un ingenio francés supo leer a Freud, ¿qué podría hacer un probable traductor? Dejarlo tal cual, quizás, ya que no es inusual que muchas expresiones francesas circulen por la cultura mundial y de hecho fueron casi endémicas en el siglo XIX, afrancesado *par excellence*. O bien intentar el castizo “a destiempo” o el latino “a posteriori”. Pero se escaparía la literalidad del “golpe”. Se trata en verdad de un golpe que llega después, incluso de un tiro (como una “tirada de dados”) que demora su

llegada al blanco. De igual modo que la “última palabra” nunca puede ser leída por quien la escribe, tampoco la perpetua recuperación de lo escrito podrá ser terminada nunca. “*Après coup*” es el epílogo, la reflexión de un autor que ya escribió (¿mucho o poco?, imposible decidirlo) acerca de sus tentativas iniciales de escribir. Sin embargo, ese destiempo, incluso el sesgo profético de los textos, impedirá en realidad que el golpe se dé. El autor no puede leerse, la obra –si existe– no es para él. Tal es la conclusión del epílogo.

Aunque más vale analizar en detalle su movimiento, su acercarse al rescate de la juventud y de una literatura firmada por ella que sin embargo se mantiene a distancia, como si los papeles pudieran pulverizarse al contacto con las manos profanas, profanadas por el tiempo real, mundano, de un yo que ha dejado de ser, que nunca fue el que escribía antaño. El libro, signo de incomunicación y a la vez de contagio entre dos soledades, ¿por qué habría de necesitar dicho posfacio? Blanchot empieza pues su breve mirada retrospectiva, con ese rechazo de todo tercero entre el silencio del libro y el lector desconocido e incognoscible, mirada que de inmediato se enfrenta con una esencial interdicción: “*Noli me legere*”. Tal es la admonición que lo escrito le dirige a su supuesto autor, como la aparición de un fantasma que se sustraería, o se ofendería, o se disolvería si un solo dedo quisiera rozarlo. “No quieras leerme”, frase que despide, expulsa al autor de su impropiedad, del libro donde la firma apenas sella esa radical exterioridad de una persona real con respecto al espacio de la obra. Y sin embargo, incluso por la negativa, el viejo libro le dice algo a aquel que supo fracasar o que se hundió en él casi sin saberlo. Porque el escritor, negado en el libro que no lo deja juzgar ni decir nada esencial a su respecto, sueña que existe por haberlo escrito, precisamente. La obra, según Blanchot, le dice: “No subsisto como texto por leer sino por la consumación que lentamente te quitó el ser al escribir”². O bien: “Nunca sabrás lo que escribiste, aun si no escribiste más que para saberlo”. El que escribía de alguna manera se investigaba a sí mismo, buscaba saberse, pero el logro de su acto habrá sido no reconocerse nunca en ese lugar, origen que no puede ser tocado por la cosa originada. Si el escritor lo es por haber escrito, lo escrito no puede ser alcanzado por ese resultado distante, la figura del escritor. “Antes de la obra, obra de arte, obra de escritura, obra de palabra, no hay artista ni escritor ni sujeto hablante, puesto que la producción produce al productor, lo hace nacer o aparecer, poniéndolo a prueba”³. Algo que en términos románticos se diría así: el hijo es el padre del hombre. Lo que también significa el abandono del padre. Porque mientras escribe, casi en ese único momento, su acto le prueba algo al agente que lo emprende y le permite ser escritor, pero es apenas un instante, casi sin posibilidad de reflexión, ya que al darse vuelta para admirarse o corregirse la si-

2. BLANCHOT, Maurice. *L'après coup*, 1983, p. 85. Todas las citas de este libro son traducción nuestra.

3. *Ibidem*, p. 85-86.

4. *Ibíd.*, p. 86.
5. *Ibíd.*, p. 86.

lucha se desvanece, no había nada, fragmentos de lenguaje entre repeticiones y combinaciones, como una red de frases deshilachada sobre la cual hubiese pasado una garra. Deduciéndola de la lógica entre producción y producto, Blanchot puede afirmar esa anticipación de la muerte, la última palabra que sería toda literatura: “Pero si la obra escrita produce y prueba al escritor, una vez hecha no atestigua más que la disolución de este último, su desaparición, su defección y, para decirlo brutalmente, su muerte, por otra parte nunca definitivamente constatada: muerte que no puede dar lugar a una constatación”⁴. No sólo sucede que la obra se sustrae en el horizonte de la imposibilidad y que nada parece indicar, para el supuesto autor, su retorno, sino que además la muerte en el libro se torna improbable.

La desaparición elocutoria de quien escribe, como decía Mallarmé, no significa necesariamente una muerte, una definición cualquiera; simple paréntesis, interrupción del tiempo y su ilusión en la así llamada conciencia. Entre la imposibilidad de leerse y la imposibilidad de morir, el fantasma del autor deambula por las orillas de las páginas surcadas por su mano, vagamente recordadas en relación con un tiempo borrado. “Antes de la obra, el escritor todavía no existe; después de la obra, ya no existe más”, leemos. Y precisamente lo que viene después, a posteriori, *après coup*, ¿no es el espacio mismo de la crítica, y en este caso: la autocrítica? En lugar de preparar lo que se ha de escribir, la crítica consistirá en el ausentarse de la obra, allí donde el espacio literario, antes abierto en una promesa de posible recuperación, se cierra, se clausura por la súbita profanación de una mirada hacia atrás. Pero el problema del escritor, ausentado en su misma producción, que se vuelve crítico, que se congela en su mirada retrospectiva, sería el porqué de su acto: ¿por qué volver la mirada hacia ese rostro pasado que se disolverá, como es bien sabido, apenas se lo observe? Vuelta de Orfeo, poeta vaciado de su propia intimidad, que mueve todas las cosas pero ya se anuncia como una cabeza parlante sobre un oleaje rítmico y vacío, hacia la belleza que habría anhelado rescatar, lo escrito, la huella sensible de una musa viviente. Pero en cuanto se da vuelta, el sabor se hace amargo primero, y lo vivo que se creyó tener atrás se interrumpe, se convierte en la forma abstracta de toda muerte: la interrupción. Blanchot, que ya selló con el mito de Orfeo, en su obra crítica más cercana al devenir de la literatura sin más, la figura del escritor, puede reiterar la sentencia varias décadas después: “Del ‘todavía no’ al ‘no más’, tal sería el recorrido de lo que llamamos el escritor, no sólo su tiempo siempre suspendido, sino aquello que lo hace ser por un devenir de interrupción”⁵. El riesgo de esta observación sería que lo posible prevalezca sobre cualquier acto, que la interrupción misma prescindiera al fin de la obra, puesto que esta última, por más lograda que parezca, también prescindirá del autor y lo condenará a la ridiculez

del actor que cumple un papel secundario. Pero incluso si la obra se reduce a su extrema pobreza, escritura blanca, frases no extraordinarias, personajes sin espesor, palabras limitadas a su inminencia de últimas, a espaldas del yo así autolimitado, en su devenir inconsciente, se construye la obra no sabida, aun cuando el culpable de ella no quiera de ninguna manera darse vuelta a mirarla. “Sí”, insiste Blanchot, “si la obra, en esa operación, por mínima que sea, es destructiva a tal punto que introduce al operador en el equivalente de un suicidio, ¿cómo podrá entonces volverse (ah, el culpable Orfeo) hacia aquello que piensa llevar a la luz, apreciarlo, considerarlo, reconocerse en ello?”⁶. La injusticia de semejante intención juzgadora, que apreciaría o no, se reconocería o no en lo ya escrito, desplaza el eje de la culpa de escribir: Orfeo sabe que su darse vuelta aniquilará a la figura que lo sigue, pero aun así...

Por lo tanto, ella, la musa que no deja huellas sobre la tierra, el impulso originario e irrecuperable, no le ordena sino que le ruega, en susurros, a sus espaldas: *Noli me legere*, o sea: “Por favor, no quieras leerme”. Es una solicitud de cortesía, pero también una advertencia insólita, una prohibición tenue que desde su pronunciamiento ya ha sido transgredida. ¿Acaso el autor no es justamente, como pensó Mallarmé, el primer lector de lo que sucede, misteriosamente, en el espacio blanco de la página? ¿Acaso la mancha de la escritura, negro sobre blanco, no se reconoció desde el instante en que se esparció, imborrable, como lo ya leído, puntuado, medido, dividido por la mirada que nunca deja de volver atrás? El verso mismo, en el caso de Mallarmé, es un retroceso órfico y sin sentido. A lo cual Blanchot, el joven narrador y el crítico maduro, se intentaba sustraer mediante la forma de la sentencia final, sentencia de muerte y palabra última, narración sin avance, contemplación de lo más alto que se abre infinitamente como inexistencia, pero esa noche definitiva, que no progresa, también se da vuelta para mirar el espacio de sus constelaciones, se vuelve finalmente “teoría”.

La teoría sabe que el encanto de la obra, de Eurídice, puede desaparecer en la obstinación, en la machaconería (*le ressassement*) de su misma contemplación. Pero el poeta no quiere saber eso, al menos en el momento del transporte, en la inspiración. Luego el verso mismo, su retroceso hacia el sonido, se vuelve teórico, excava su sentido hasta convertirse en nada. “Excavando el verso encontré la nada”, decía Mallarmé, con quien el diálogo de Blanchot fue incesante. La ley, o sea la literatura, habrá de disolver con su luz institucional el misterio de la obra. Puesto que Eurídice, sueño del poema, dice Blanchot: “es tentadora para el encantador cuyo deseo es asegurarse de que hay en verdad alguien bello que lo sigue, antes que un simulacro fútil o una nada envuelta en palabras vanas”⁷. Y sin embargo, lo cierto es que a posteriori una cosa escrita o dicha es más bien un simulacro y

6. *Ibíd.*, p. 88.

7. *Ibíd.*, p. 89.

8. *Ibídem*, p. 90.
9. *Ibídem*, p. 91.

quizás nada, vacío alrededor del cual giran palabras. Aunque el deseo de una obra no pueda seguir sin el sueño de la presencia, sin “alguien”.

En ocasiones, la transgresión del mandato que lo escrito impone a su autor (*noli me legere*) se repite, se obstina; es la lectura en voz alta. Leerle entonces el poema o el relato a un público que no interesa, que no es alguien, redobla a fin de cuentas la transgresión mental originaria, que ha ocurrido apenas pasa el instante de escribir, o incluso en el mismo lapso en que la ocurrencia de versos y frases encuentra su cierre y su corrección. La lectura en voz alta sería la impostación de una voz que nunca se tuvo, dándole a alguien que no está presente el don de una presencia ya desaparecida. Sin embargo, el autor-actor, poniéndose en el doble escenario de lo que no puede juzgar, pero que ahora debe interpretar, acaso logre conmover otra cosa en sí mismo, como un Hamlet que pusiera en escena su propio crimen olvidado para traerlo de nuevo al orden del lenguaje.

En ese redoblamiento, en la duplicación irónica de la apariencia que se muestra como apariencia, se revelaría entonces una verdad sin comentarios, más allá de toda literatura. Pero, ¿de qué se trata? Glosarla o prologarla sería darse vuelta hacia su inminencia, disolviéndola. Verdad de la escritura que siempre le pertenece a otro. Y en el caso de Blanchot ese otro habrá sido Bataille, el amigo que escribió en aquellos años de juventud la nouvelle *Madame Edwarda*, en cuyo texto lo único, el trastorno que introduce la emoción y el mutismo, podían bastar para justificar la vida. Sin embargo, los años hacen luego del texto un objeto, se despliega su núcleo incandescente, se lo inscribe en la literatura. El mismo Bataille quisiera escribir una continuación: “No pude sino contestarle de inmediato, y como si me hubieran dado un golpe [*coup*]: ‘Es imposible. Por favor, no lo toque’.”⁸. Y precisamente ahora, así como el amigo no pudo evitar añadir un prefacio al libro clandestino, para ponerle al fin su nombre propio, Blanchot le da el golpe de un posfacio a los relatos que no puede juzgar. Tarea vana o necesaria para la crítica, para la existencia siquiera imaginaria de un diálogo inconcluso que le da cierta supervivencia a la lectura de una obra, pero igualmente sin prólogos ni epílogos el desastre era inexorable: la escritura, la noche intensa y sin expectativas, se habrá de transformar en cosa escrita, un objeto. Blanchot recuerda ese deslumbramiento que sintió ante la inspiración hallada por su amigo: “Queda la desnudez de la palabra ‘escribir’, idéntica a la exhibición febril de aquella que fue una noche, y en adelante para siempre, ‘Madame Edwarda’.”⁹. Se recordará: la prostituta ebria y sin embargo señorial abre sus piernas y señala su sexo diciendo que es Dios. La desnudez de escribir no tiene contenido. Se trata de la última palabra dirigida por el deseo al fantasma de su propia imposibilidad. Se trata de un nombre que pueda ser todo para todos, y que

sea el de nadie, y a la vez el más propio, adherido a la mortalidad del cuerpo que escribe.

Llegamos pues a la última palabra, que fue el principio de la repetición interminable. Porque después de todo, en el golpe que reitera otro golpe, en la lectura retardataria o postrera, lo escrito dice algo, anuncia, promete. No es sólo la felicidad perdida de haber escrito, sino que contiene algo que fue verdadero para alguien. Allí tal vez, y no en el fantasma de un lector ni mucho menos en la masa de varios otros, esté renovada la presencia. “¿Quién fui?”, decía Michaux, poeta al que Blanchot le dedicara un admirable libro. Y esa es una pregunta crucial, situada al comienzo, a pesar de su verbo en pasado, del insensato camino de la inspiración. “No lo sé”, contesta Blanchot. Aunque saber que no se podrá leer sea de pronto la renovación del misterio en la noche iniciática. Escribe: “la convocación abrupta del lenguaje, la resolución insólita de privarlo de sostén, *la consigna* (más lenguaje coercitivo o afirmativo, es decir, más lenguaje –pero no: siempre una palabra para decirlo y no decirlo), la renuncia a ser Amo y Juez –renuncia vana a su vez–”¹⁰. Luego, así despojado de todo lo que no sea palabra, abriendo la puerta que comunica con los muertos y los no nacidos, se asiste a la ruina final, cuando hasta las palabras se sustraen, hasta la consigna de no expresar se da vuelta y congela la mirada. ¿Qué queda? Un cuento: “el narrador que ha conservado el privilegio del ego y la muchacha sencilla y espléndida, que probablemente lo sepa todo con el saber más humilde”. Eurídice lo sabía, pero no fue un sueño, una nube, estaba siguiendo el ritmo y la escalera ascendente de las palabras mientras se escribían. Y ante el relato de su huella leve, vuelve a alzarse la conmoción de un yo, que asiste a su vaciamiento y a su conversión en cuerpo. Se le revela que la muerte no cabe en las palabras, pero que no es lo único real, sino que también está y estará la amistad, también el deseo, también el amor por los libros que todavía conversan hasta el infinito.

En la misma interrupción de lo que no se pudo decir en otro tiempo se anuncia lo que todavía hace falta decir, y sobre todo se oye una voz. Antes de la retrospectiva fatal, antes del desencanto, a espaldas de quien escribe, alguien, la belleza por así decir, habla. Eurídice dice algo antes de volver a la sombra. Y con esa palabra última y sin embargo reiterable se podrá seguir conversando, quizás. Acaso sea: “el *hay* que trae la nada y la aniquilación para que ésta no escape de su proceso interminable cuyo término es repetición (*ressassement*) y eternidad”¹¹. Resulta enigmático en este punto, en esta instancia, que la repetición, que pareciera una acción productora de deterioro, algo que desgasta la materia, un volver a pasar y repasar que elimina de a poco, purificándolo, el polvo a disposición, se enlace con la eternidad. ¿Por qué el relato ilegible, precario, sería eterno? Es como si la voz extraña, la voz amable que yace en el fondo de lo

10. *Ibidem*, p. 93. Subrayado del autor.

11. *Ibidem*, p. 94. Subrayado del autor.

olvidado, dijera en el instante de su eclipse algo así: la palabra no puede ser borrada.

La paradoja puede resultar acaso incomprensible entre una cosa escrita, que no quiere ser leída, que levanta una prohibición, y una palabra dicha que no puede ser borrada, aun en el olvido y en su carácter de hecho pasado. Y sin embargo, ¿no está el esplendor de lo que pasó y marcó las palabras en el relato, en lo que se dejó escrito, como la impresión sin comentarios de *Madame Edwarda* para la vida de un lector juvenil que todavía vuelve a leer allí su propio asombro originario? La literatura, dirá Blanchot a propósito del romanticismo de Jena, quiere ser literatura, la declaración de su poder y de su libertad, pero sólo a condición de que la literatura sea todo. *Après coup*, más tarde, agrega:

A partir de allí, sería posible que toda narración, e incluso toda poesía, hayan perdido el asidero sobre el cual se eleva un lenguaje distinto, por la extinción de la felicidad de hablar que aguarda en el más mediocre silencio. El olvido sin dudas realiza su obra y permite que todavía se sigan haciendo obras. Pero a ese olvido, olvido de un acontecimiento donde se ha hundido toda posibilidad, le responde una memoria desfalleciente y sin recuerdos que asedia en vano lo inmemorial.¹²

Es como si el relato, e incluso el poema, estuvieran destinados a fracasar antes de toda retrospectiva. Ya en el momento en que Orfeo decide abrir las puertas de su descenso con la potencia rítmica que lo anima, en el hacerse palabras de su compás, ha sentenciado a Eurídice: está mirando la obra a través del deseo de hacerla, ya se olvidó de su objeto amado cuando quedó preso en la fascinación de sus palabras. Y lo que se asedia en vano, la designación deslumbrante de lo inmemorial, aquello que yace en el fondo de lo olvidado para cada ser hablante, por el hecho mismo de hablar, de haber empezado a hablar, es la idea de literatura antes de que fuera posible como tal. La mitología, o sea Orfeo, también románticamente, habrá sido la huella inconsciente, el registro no voluntario, de la idea de literatura que un mundo sin dioses ni musas tuvo que sacar, casi forzosamente, a la luz de los libros. No obstante, aun en la muerte sin frases que sucederá a la luz desértica de las cosas vacías, libros como cosas mudas en el mundo de las cosas, queda la decisión de reflexionar, de volver a pensar en lo que fue, el recuerdo de aquella que una vez siguió los pasos de quien escribe, tal vez sin un final y hasta el final.

“Una voz viene de la otra orilla”, escribe Blanchot citando a un amigo filósofo. ¿Habrá sido la voz de ella, literatura o poesía, que al final llamaba desde el porvenir, desde la curiosidad por lo todavía no escrito? Sería como si la última palabra del relato primero se convirtiera con la madurez en la nueva promesa de

palabras iniciales, a destiempo, pero de una vez por todas acaecidas. El golpe, después, es la recuperación de su impacto en otro lugar, es el entusiasmo y la inspiración aunque sea en la forma reflexiva, en el despliegue orquestado de una voz crítica.

En el orden de la ficción, o en el desastre de su vaciamiento, en su sueño sin referencias, la palabra definitiva corresponde a la voz de una mujer que quiere que le lean: “Ella se desvistió y con el cuerpo cubierto por un largo camisón negro fue a agarrar el libro del que arrancó varias hojas. ‘¿Sabe leer?’ preguntó en voz baja. Me alcanzó unas páginas; nos acostamos uno junto al otro, cada cual tapado por una frazada”¹³. Luego el narrador lee lo siguiente:

Hubo un tiempo en que el lenguaje dejó de unir las palabras entre sí de acuerdo a relaciones simples y se volvió un instrumento tan delicado que se le prohibió su uso a la mayoría. Pero los hombres que naturalmente carecían de sabiduría, inquietos, ansiosos de estar unidos por lazos prohibidos, se burlaron de esa interdicción. Ante semejante locura, las personas razonables decidieron no hablar más. Aunque a éstas nada les estaba prohibido y sabían expresarse, en adelante guardaron silencio. Parecía que sólo hubiesen aprendido las palabras para ignorarlas mejor y, asociándolas con lo más secreto que existe, las desviaron de su curso natural.¹⁴

No obstante, se diría que el silencio de los sabios en la leyenda ha sido un error, comprobado por la presencia de la oyente, su cuerpo recostado. Su voz insiste más adelante: “hay que seguir leyendo”, dice. Finalmente, la torre del lenguaje, el espacio que habitan incluso cuando callan, se derrumba. No quedarán tal vez rastros de las palabras, prohibidas o silenciadas, que unieron al narrador y a su compañera de lecturas. Pero una palabra última insiste y persiste, como la cabeza de Orfeo después de que las fuerzas del tiempo natural dividieron su cuerpo en partes, su poema en versos y en temas, que sigue pronunciando la obra inconclusa o inacabable sobre las olas de un río, flotando.

De igual modo, el gran crítico que ha sido Blanchot escucha aún el sonido, casi el impulso de su escritura pasada; pero entre “La última palabra” y la vuelta de 1983 se abrió la posibilidad de seguir leyendo, de escribir sobre lo inaccesible de una obra, de darle sentido al abandono de las ficciones. Estuvo Orfeo en *El espacio literario* en 1955, en cuyo avance se atiende más al impulso musical que a su mirada disolutoria. La noche de escribir, su intensidad y su olvido, valen entonces más que la lucidez posterior, que al fin parecería terminar borrando sus huellas. Lo que en la noche de escribir había sido deseo, ritmo, movilidad, en la vuelta atrás de la lectura diurna se convierte en verdad, prosa, crítica. No obstante, Orfeo –o su poema– no po-

13. *Ibíd.*, p. 59.

14. *Ibíd.*, p. 59-60.

15. Ídem. *La conversación infinita*, 2008, p. 453-454.

dría existir como obra, como idea y mito, sino por la prosa que lo alumbraba en su noche, su vuelta atrás; justamente *versus* quiere decir “dar vuelta hacia atrás” y únicamente la prosa (de *pro-versus*) le señalará su avance hacia adelante. El ritmo de la escritura retrocede sobre sus pasos sonoros, mientras que el sentido se precipita hacia las conclusiones, se impacienta y aclara. Como decían también los románticos: “La idea de la poesía es la prosa”. Entendiendo por “idea” el despliegue trascendental del núcleo crítico de cada poema, la convergencia de la crítica poética con la obra y sus límites. Por lo cual Eurídice, o cualquier relato que pueda ser criticable en este sentido último, de universalidad al menos hipotética, se abre a todas las alegorías: lo escrito, el deseo de escribir, el objeto deseado al escribir, la voz que dicta la escritura, lo involuntario o lo inconsciente que surgen al paso, pero también la voluntad y la conciencia que guían en el camino. Y al final de tantas figuras, Eurídice será sobre todo el poema inexistente ya que, como sabían desde el origen los mitólogos antiguos, no podemos leer la obra de Orfeo, salvo como guía de misterios que no dicen nada sobre el origen y el sentido de la poesía terrenal, mundana.

Ese misterio órfico reapareció, al menos como fantasma, en diversas épocas. Y una en particular tiene relación con la idea de literatura de Blanchot, el ya citado romanticismo de Jena. Entonces lo inacabado o lo fragmentado, lo despedazado y lo proyectado se elevaron al absoluto, pero quizás sin atributos, sin nombres, sin rostros. Blanchot lo comentó así en *La conversación infinita* en 1969:

el poder, para la obra, de ser y ya no de representar, de serlo todo, pero sin contenidos o con contenidos casi indiferentes y así de afirmar juntos lo absoluto y lo fragmentario, la totalidad, pero dentro de una forma que, al adoptar todas las formas, es decir, no adoptando al final ninguna, no realiza el todo, sino que lo significa suspendiéndolo, y hasta rompiéndolo.¹⁵

De allí el riesgo romántico: que la totalidad señalada al infinito por el fragmento o la ruina sea una mera hipérbole del “yo”. Pero, ¿acaso de Orfeo no queda otra cosa que esa cabeza parlante sobre el oleaje de su despedazamiento? ¿Acaso no se anuló ya la obra en su origen, en su manía originaria? A estas preguntas, los románticos, y Blanchot con ellos, respondieron mediante diversos modos de la crítica y su operación básica, la reflexión. Modos que se declinan bajo los nombres de ironía, formación o aprendizaje y sobriedad. De alguna manera, la lectura postrera le otorga una consistencia mayor a lo escrito y devuelve cada fragmento a la conversación, cual monólogo de un diálogo inacabable que deberá ser la literatura.

Pero en contra del ideal inasequible que quisiera así profetizar la prosa de la biografía en la conciliación futura de obra y vida, Blanchot propone una escritura del fragmento sin más, en la pura destrucción de cualquier todo. Escribe entonces: “una forma nueva de cumplimiento que movilice el todo interrumpiéndolo y mediante los diversos modos de la interrupción”¹⁶. Y la interrupción habrá de ser o tendrá que asumir la figura de la muerte, la ajena y la imposible que afectará al que escribe: Eurídice y Orfeo. Se escribe para no morir, tal vez, pero también se escribe para hacer posible la representación de la muerte, que sólo esbozará una idea de obra en el instante de su cumplimiento, es decir, en el momento de inexistencia del escritor que hace existir a un autor. En lucha contra ese monumento póstumo, contra la firma inevitable y el límite inexorable de la vida, Blanchot aspira a dejar huellas de la interrupción pura, al mismo tiempo que sustrae su imagen de todo libro. Se trata pues de instaurar la discontinuidad o la diferencia, el diferir de lo que se está escribiendo y que no tiene final, en el espacio de la forma, en la noche de la inspiración pero también en el día de la sobriedad, en la narración y en la lectura que regresa.

La mirada retrospectiva procura volver de la noche de la escritura con algo tangible. Sin embargo, lo que se trae nunca coincide con el impulso originario. No era la belleza de Eurídice lo que debía devolverse a la luz del día, sino su punto indescribible, aquello que la puso en el instante detenido del deseo. En medio del camino, Blanchot anotó en *El espacio literario*: “Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche”¹⁷. No obstante, la obra no puede ser ese simple punto de inaccesibilidad. La forma, la figura, el rostro que se recuerda y que se anhela, las promesas detrás del velo, inclusive la voz que se oye, el paso que se percibe detrás del yo que escribe, todo aspira a adquirir la consistencia de lo sensible y la persistencia de lo decible. Pero Orfeo, dirá Blanchot, se olvida de esa huella que debería cuidar, quiere solamente el punto ciego, lo informe que no se materializa. Mientras siga el punto ciego, el poema continúa, el ritmo sube. Apenas sospeche que lo traído no coincide con lo recordado, apenas se entregue a la voluntad de saber, la obra se arruina junto con el corte de su ritmo. Toda obra hecha es la ruina de su deseo. En otras palabras: nunca se deja de escribir.

Es inevitable que Orfeo no respete la ley que le prohíbe ‘volverse’, porque la violó desde sus primeros pasos hacia las sombras. Esto nos hace presentir que en realidad Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice: la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia

16. *Ibíd.*, p. 460.

17. *Ídem. El espacio literario*, 1969, p. 161.

18. *Ibíd.*, p. 162.

19. *Ibíd.*, p. 165.

velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita.¹⁸

Ya en el descenso, en la intención de acudir al reino de lo ausente para buscar la ilusión sensible de alguien presente —cuerpo, mirada y voz—, el que escribe se dio vuelta, se miró buscándose, y empezó a desaparecer en lo escrito. ¿Qué queda entonces de ese acto insensato de escribir? ¿Un sentido más puro, un ritmo que no se rinde a la comunicación, la “medida órfica”? Tal vez sólo la vitalidad de una impaciencia, una despreocupación por lo que se está haciendo. Es como si Orfeo se hubiese dado vuelta sin querer, por descuido, distraídamente. Tras un pequeño ripio, en la cesura del verso, en la prosecución de la frase, se da vuelta para comprobar que ella, la que inspira el trayecto, no se haya tropezado, no se haya golpeado. La mera caballerosidad, la cortesía del poeta condena a su dama, así como siglos después la señora de la mente casi no podrá retener nada del nombre, la risa, el color de una muchacha. Pero aun así, en el mismo descuido del paso, en el final del poema, en el olvido de toda obra, se guarda un rastro real, un deseo que insiste, una mortalidad en trance de arribar a la suspensión de su sentencia, o sea a la vida. La despreocupación traiciona la obra, sacrifica la continuidad del poema, rompe con el pasado, sólo para seguir mirando a quien inspira, a quien impulsa. Pero el objeto, que se ha mostrado unido al deseo del poema, se desvanece sin lo escrito. Se vuelve entonces a leer, se elimina lo que sobra, se llega hasta la aniquilación de todo resto; empieza la crítica. No habría obra, su despreocupación y su inocencia, sin el momento culpable que la define, la lee contra su propia ley íntima de misterio o de secreto.

Unos juguetes, un trompo, un muñeco, un espejo, cosas que se “revelaban” en los misterios y que no querían decir nada. Señalamientos que remitirían más bien a la infancia olvidada, al aprendizaje de las palabras, al deseo que no sabe decir su nombre. El día, como el levantamiento del velo, interrumpe la ilusión de una vida continua, cancela hasta el recuerdo de la belleza deseada; entonces los rastros del trayecto, palabras dadas, se transforman en saber. ¿Qué se sabe de lo escrito, si no su desatadura, su momento distante de libertad más allá de la voluntad de obra? Un tanto misteriosamente también, Blanchot contestó:

La mirada de Orfeo es así el momento extremo de la libertad, momento en que se vuelve libre de sí mismo y, acontecimiento más importante, que libera a la obra de su preocupación, libera lo sagrado contenido en la obra, *da* lo sagrado a sí mismo, a la libertad de su esencia, a su esencia que es libertad (la inspiración es por esto el don por excelencia)¹⁹.

Paradójicamente tal vez, la marca de esa libertad, que no tiene lugar en el mundo material donde todo está condicionado,

ni en el cuerpo sobredeterminado de un sujeto, se encuentra en la firma. El nombre del autor viene a ponerle un signo a la interrupción de la escritura, arabesco del punto final. Como señal de una autoridad que le permitiría salir del texto y apropiárselo, la firma es un sinsentido, pero en verdad apunta a lo que no puede decirse, al origen de la escritura, al punto ciego de una mirada y a lo perdido. La firma señala pues la libertad, que es apenas la posibilidad de interrumpir, lo que está entre un fragmento y otro. Signo vacío, heredado antes de toda palabra, la firma sin embargo enlaza con su red de hierro, social y coactiva, el cuerpo de quien escribió su deseo de obra juvenil con ese otro que lee restos escritos en el *après coup* que le impedirá juzgarse. No obstante, quien firma escribe, sigue escribiendo después. ¿Acaso alguna vez empezó a escribir? ¿Acaso alguna vez se diferenció de su propio nombre? Lo que se escribió en todo caso fue un deseo, que en cierto modo pudo quebrantar el destino del nombre, su carga, su culpa, para darle otro, el de la despreocupación y el de un tiempo desperdigado en fragmentos. Lo que se escribió estaba antes de escribir pero no hubiera sido sin la palabra dada, sin la consagración de una vida a las palabras.

Blanchot: “Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración”²⁰. Se sigue escribiendo, pero lo contradictorio es que esa experiencia nunca se tiene, nunca se aprende, se da por raptos, por momentos. La libertad esencial de la escritura reside en otra voz que le habla al cuerpo y a su olvido en quien escribe. Antiguamente, como ya mencioné, se llamó “musa”, pero también pudo llamarse “carencia” o “falta”, “deseo”, y en un origen irreal, casi religioso, se llamó Eurídice, la ausente.

En esa vocación, atención a la voz, el escritor se va convirtiendo en “algo que no existe”, según la frase de Kafka que Blanchot pone al final del ensayo “La última palabra”, recogido en *La amistad* en 1971²¹. A ese ausentarse, de textos póstumos y de conversión de todo lo escrito en póstumo, a ese descenso definitivo hacia el *après coup* y lo *suranné* de una vida que se transforma en huella, le sigue sin embargo otra palabra, y habrá más, ya que nunca llega la “completamente última”. La “última” sería una promesa de vida, que viene después de la penúltima muerta, después de la tónica, en el alargamiento incluso de la sílaba pretónica, pero que coincide con el blanco final de la página. Áfona, la palabra completamente última debe enfrentarse con el infierno de la literatura, su proliferación inconsecuente. Así lo describe Blanchot, precisamente al final de otro ensayo sobre ese deseo de escribir que lleva el nombre de Kafka:

¿Por fin podía, liberado, escribir, es decir, morir? Por fin. Pero la eternidad comenzaba ya: el infierno póstumo, la

20. *Ibidem*, p. 166.

21. En su momento, un inexplicable capricho editorial publicó el libro traducido con el título de otro ensayo: *La risa de los dioses*.

22. BLANCHOT, Maurice. *La risa de los dioses*, 1976, p. 255.

23. *Ibíd.*, p. 256.

24. *Ibíd.*, p. 258.

gloria sarcástica, la exégesis admirativa y pretenciosa, la gran encerrona de la cultura y, aquí incluso, una vez más, esa última palabra que no se propone más que para simular y disimular la espera de lo absolutamente último.²²

Un velo entonces, de nuevo puesto sobre los juguetes del goce inicial, pero ahora la disimulación se ha vuelto, por así decir, honesta, puesto que se sabe sin conciencia que lo último no cabe en las palabras y hacia ese “punto” todas las palabras apuntan. No obstante, el que se eclipsa espera, el que espera escuchó y obedeció, y todavía se diría que le habla a alguien sobre alguien. Sin la amistad, otra musa, más claramente platónica, no hubiese existido la palabra y su destino. ¿A quién, si no, decirle que queme todos los textos?

Habría, hubo, se tiene la esperanza de que haya ese otro para quien el *noli me legere* sea una puerta a la transgresión, una posible cura de la prohibición. De ahí el nombre del libro que acabo de citar, donde Georges Bataille es recordado, subrayado y extrañado. En la amistad, la interrupción que se hubiese creído definitiva, completamente última, se termina convirtiendo en intervalo, espaciamento de una conversación inconclusa. “Todo lo que decimos no tiende sino a ocultar la única afirmación: que todo debe desaparecer y que no podemos permanecer fieles más que velando por ese movimiento que desaparece, al que algo en nosotros, algo que rechaza todo recuerdo, pertenece desde ahora.”²³ El movimiento de la sustracción y el instante en que desaparece un interlocutor verdadero se sitúan todavía en el intervalo, entre dos monólogos o entre dos silencios. Se trata de “el puro intervalo que, de mí a ese otro que es un amigo, mide todo lo que hay entre nosotros, la interrupción de ser que no me autoriza nunca a disponer de él, ni de mi saber sobre él (aunque fuera para elogiarlo) y que, lejos de impedir toda comunicación, nos relaciona mutuamente en la diferencia y a veces el silencio de la palabra”²⁴. En ese intervalo entonces lo que se ausenta sigue vivo.

¿Qué voces más vivas en la cabeza del que lee, sino las de esos escritores amados, muertos, que hacen nacer cada vez el deseo de escribir? Pero no se trata sólo de la obra, ni siquiera existiría en ningún lugar algo llamado “obra”, sino de un espaciamento interior. Allí, lo que se da vuelta puede hacer que nazca lo visible y no sólo destruirlo. En la sombra, con las sombras, se continúa la conversación, el diálogo que somos, esa distancia que sólo hace perceptible la pura felicidad y que sin palabras a veces se ha imaginado. Para que finalmente el orfismo se cambie por la música de Dionisos y la rescatada, feliz Ariadna, tire de un hilo que no pueda romperse. Todo desaparece, como Eurídice, pero también, antes del golpe, en el intervalo, todo brilla en un cielo de apariencia inmutable, como la constelación que trazó

de una vez y para siempre la corona de Ariadna divinizada. Así, la conversación con Blanchot, sus ideas y su estilo, su riesgo y su alegría, prosigue su camino serpenteante en nosotros.

Referencias

BLANCHOT, Maurice. *Après coup, précédé par Le ressassement éternel*. Paris: Minuit, 1983.

_____. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

_____. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.

_____. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.

Habla de escritura

Gabriela Milone

CONICET- Universidad Nacional de Córdoba- Argentina

Resumen

En el presente artículo realizamos un acercamiento a la noción de “habla de escritura” de Maurice Blanchot, noción que recusa el lenguaje conceptual, atributivo y predicativo de la lógica occidental. De este modo, Blanchot postula una “escritura sin lenguaje”, vale decir, una escritura que es habla y cuya paradoja da cuenta de una ruptura, una interrupción, un desvío del lenguaje y el pensamiento.

Palabras claves: habla; lenguaje; escritura; pensamiento contemporáneo.

Resumo

Neste artigo apresenta-se uma aproximação à noção de “fala de escrita” de Maurice Blanchot, noção que recusa a linguagem conceitual, atributiva e predicativa da lógica ocidental. Deste modo, Blanchot postula uma “escrita sem linguagem”, cabe dizer, uma escrita que é fala e cujo paradoxo dá conta de uma ruptura, uma interrupção, um desvio da linguagem e do pensamento.

Palavras-chave: fala; linguagem; escrita; pensamento contemporâneo.

1. Hay dos traducciones del mencionado libro al español. La primera, titulada *El diálogo inconcluso*, data de 1970 y la hizo Pierre de Place para Monte Ávila Editores (Caracas). La segunda, retitulada *La conversación infinita*, la realizó Isidro Herrera en 2008 para Arena Libros (Madrid). En estas páginas se citará de la primera traducción.

2. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 67 y 139, respectivamente.

3. *Ibíd.*, p. 138 y 139, respectivamente.

4. *Ídem.* *La escritura del desastre*, 1990, p. 72.

5. Haciendo referencia a este texto de Blanchot, Derrida habla no de “parole” como lo hace Blanchot, sino de “la langue d’écriture”. *Parages*, 1986, p. 55.

6. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 34. Un camino que quedaría por realizar, acaso desde este punto, es el que indague en la resonancia y la continuidad de esta idea de Blanchot en la reflexión sobre el sentido llevada a cabo por Jean-Luc Nancy, pensando las relaciones que esta noción blanchoteana de *interrupción* se vincula con las nancianas de *espaciamento*, *exposición*, *extensión*. Rápidamente podríamos estar compelidos a pensar que el quiasmo de lo sensible-inteligible que Nancy reflexiona en torno al sentido (*sentido que se siente sentir(se)*), se alejaría de las propuestas de Blanchot. No obstante, creemos que queda por reflexionar la dimensión de la materialidad del lenguaje, de las palabras, de los signos y del sentido en Blanchot; materialidad fantasmática donde las palabras son cosas cuyo sentido se abre a un poder sin poder. Este camino sin dudas deberá comenzar y detenerse en

¿Qué es lo que te atormenta, pobre habla que nadie pronuncia, salvo por error?

Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*

¿Dónde hay menos poder? ¿en el habla, en la escritura?

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*

Es extraña la noción de “habla de escritura” [*parole d’écriture*] que aparece en algunos textos de Blanchot, extraña no sólo por el oxímoron que supuestamente articula, sino también porque aparece en algunas ocasiones tan sólo mencionada, otras veces brevemente desarrollada, pero siempre diseminada en varios de sus textos. Podemos encontrarla en el título del primer apartado de *L’être-tien infini*¹, denominado “Habla plural (habla de escritura)”. A lo largo de los nueve capítulos que forman ese primer bloque del libro, encontraremos que Blanchot aclara que el habla “a la que intentamos acercarnos” es la escritura; que se trata de una experiencia no dialéctica del “habla de escritura que lleva una relación de infinitud y extrañeza”.² Y cada vez que Blanchot se refiera a este tipo de experiencia de lenguaje, encontraremos la siguiente aclaración: “cuando hablar es, primero, escribir”; o esta otra contracción: “hablar (escribir)”³. Otra ocasión en donde aparece mencionada esta noción, sólo una vez, es en *La escritura del desastre*: “estamos deportados hacia un habla de otra índole, habla de escritura”.⁴ De todos modos, la noción estará orbitando en la mayoría de los textos de Blanchot, especialmente en “La literatura y el derecho a la muerte” y en *La espera el olvido*,⁵ lugares éstos, como tantos otros, donde Blanchot postula el “habla” como una instancia de recusación del lenguaje conceptual y de la escritura subsidiaria del discurso.

Uno de los primeros rasgos que Blanchot postula para este tipo de habla es el de la *discontinuidad* o exigencia de interrupción, de ruptura de la imantación circular del lenguaje y de esa ilusión de homogeneidad y continuidad dialógica. El habla de escritura exige la discontinuidad para ser plural, para que se abra a la disimetría de las voces y no se fundamente ni en el predominio de una voz sobre otra, ni en la desigualdad o la subordinación de las voces. El habla que se suma a la exigencia de discontinuidad no sólo se abrirá a la interrupción y la disimetría (posibilitando así el acontecimiento de un habla plural) sino que también recibirá “la interrupción misma como sentido”.⁶ Un habla interrumpida es un habla que no se pone bajo la exigencia del responder sino del interrogar, del abrirse al sentido no como totalidad sino como interrupción. Llevando el habla desde la discontinuidad hacia la interrogación que interrumpe, y así al

sentido como ruptura e inconclusión, el habla sólo se cumple si se reconoce incompleta. Así, la discontinuidad se vuelve desvío, “desvío que habla como desvío del habla”.⁷ Reconociendo el sentido como interrupción, la exigencia de discontinuidad que hace del habla un desvío sólo puede acontecer en la escritura. Porque Blanchot recuerda la etimología de la palabra “escritura” como movimiento cortante, desgarradura que hiende la superficie, que se desvía hacia alguna dirección en ese corte, que necesita moverse lateralmente para mostrar su recorrido. Por esto, en la escritura del habla del desvío, “quien quiere avanzar tiene que desviarse, y entonces hace un andar curioso de cangrejo”.⁸ Perdemos en castellano las relaciones de sonidos del francés, dado que la expresión coloquial *marcher en crabe* (andar de cangrejo, lateralmente, avanzar de costado, desviar el recorrido yendo no directamente sino a la deriva) se vincula con otro término para mencionar al cangrejo: *écrevisse*, término que inevitablemente convoca los sonidos de *écriture, écrire, écrite*.⁹ La del cangrejo, pues, es una de las pocas imágenes que se hallan en Blanchot para referirse a la particular noción de escritura que sostiene, escritura vinculada al habla que avanza desviándose o se desvía avanzando hacia un punto que nunca será de culminación sino de suspensión, de interrupción, de oscilación, de recursividad. Para avanzar hay que desviarse, y en el desvío lo que se halla es la dispersión, el desarreglo y desarraigo de todas las medidas. Habla como escritura y escritura como desvío: el habla escrita no se reduce a una pregunta ni a una respuesta, a una afirmación o a una negación, porque está antes de todos estos modos, como si el desvío fuera antes de la dirección y como si, en ese movimiento, habla y escritura fuesen indiscernibles.

Postular la separación del habla y de la escritura evidencia, en primer lugar, la vinculación con la exigencia óptica a la que respondió, históricamente en Occidente, el habla, para la cual *hablar es ver* y por lo tanto, escribir sería hacer visible el habla. Es interesante destacar en este punto que quien retoma esta retoma fórmula de Blanchot del “hablar no es ver” es Foucault, y esto se encuentra muy especialmente en la lectura que hace Deleuze del tema en su *Curso sobre Foucault*¹⁰. Habría que decir que para Blanchot la cuestión radica en que “hablar no es ver” en tanto escribir no es hacer visible el habla¹¹. La escritura que se asocia al habla no se concibe como manifestación vocal y/o visible del habla sino que rompería con el discurso hablado, vale decir, con el lenguaje en tanto representación. El habla de escritura, disociada del ver, no agrega, no desarrolla, no clarifica, no evidencia; sino que más bien desvía, oscila, suspende, se vuelve plural e interrumpida. En este sentido es que la escritura no hace visible el habla y que hablar no es ver: hay desgarradura, corte, crisis y errancia. En Foucault, según Deleuze, vemos reaparecer esta fórmula pero con una diferencia: hablar no es ver, porque ver no

los textos de *La parte del fuego*, especialmente “El lenguaje de la ficción” y “La literatura y el derecho a la muerte”. Y sin dudas, este recorrido deberá también considerar especialmente las reflexiones de Derrida, fundamentalmente cuando sostiene en “Pas” que “el paso (el otro) es puesto en el paso pero para extraviarlo y hacerlo caer, mezclar el significante con el significado, cruzar el nombre con el sin nombre, el categorema con el *syncatégorème*, enredar lo el sintáctico y lo semántico, y anunciar por allá un paso más allá de la lengua que vuelve al fonema o al grafema prediscursivos”. *Parages*, 1986, p. 51.

7. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 52.

8. *Ibidem*, p. 70.

9. Lannoy afirma que “Conocimiento de lo desconocido”, capítulo del libro *El diálogo inconcluso* donde figura esta expresión, contaría con una primera versión titulada “La marche de l'écrevisse”, publicada en 1960 en *La Nouvelle Revue Française*. LANNON, Jean-Luc. “La diferencia entre hablar y ver. Una conversación infinita entre Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas” *Instantes y Azares - Escrituras Nietzscheanas*, n. 11, año XII, 2012, p. 444.

10. DELEUZE, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*, 2013, p. 9-34.

11. Según Lannoy, esta cuestión de la relación entre hablar y ver habría que leerla fundamentalmente en la vinculación entre Blanchot y Levinas. Cf. LANNON, Jean-Luc. “La diferencia entre hablar y ver. Una conversación infinita entre Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas” *Instantes y Azares - Escrituras Nietzscheanas*, n. 11, año XII, 2012.

12. Es de considerar que en la traducción al español del curso en cuestión se halla la expresión, Deleuze menciona esta relación como “no-relación”, “expresión insólita”. *El saber. Curso sobre Foucault*, 2013, p. 31. Sin embargo, para ser precisos, Blanchot no habla, hasta donde alcanza nuestra lectura, de “no-relación” sino de “relación sin relación”. Precisamente en *El diálogo inconcluso*, Blanchot diferencia tres tipos de relaciones: la *metafísica*, donde rige la ley de lo mismo y que busca la unidad corroborando la separación; la *mística*, donde funciona la misma unidad pero buscando la fusión, el éxtasis; y la *neutra*, que se da a la extrañeza de pensar lo otro sin mediaciones, reservándose a una ausencia infinita, con el doble signo (positivo y negativo) de lo neutro. Esta relación neutra sería, pues, una *relación sin relación*, que no equivale a negar todo tipo de relación (a lo cual nos conduciría la expresión “no-relación” usada por Deleuze) sino a otro tipo de relación, una que asuma la interrupción como signo y la imposibilidad como anhelo.

13. DELEUZE, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*, 2013, p. 41.

14. FOUCAULT, Michel. “El pensamiento del afuera”, 1999, p. 297.

15. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 64.

16. *Ibíd.*, p. 68.

17. *Ibíd.*, p. 55.

18. Sostiene Derrida que en Blanchot aquello que resta como afirmación, más allá de la gramática, es pensado como *grito*, el cual tiene una relación con el nombre sin ningún tipo de contrato, código o filiación. Cf. *Parages*, 1986, p. 60.

es hablar. Hay diferencia y no conformidad entre estos dos órdenes, ya que entre lo visible y lo enunciable se da una *relación sin relación*, vale decir, una relación que no busca subsumir ni fundir un orden al otro, sino mantenerse en esa extrema exigencia de oscilación y de suspensión de ambos¹². Entre ambos órdenes no hay conformidad, pero habría un primado de lo enunciable por sobre lo visible. Lo que la distinción de estos órdenes permite es la posibilidad de constatar que no hay experiencia que no esté condicionada por la relación entre lo visible y lo enunciable, vale decir, por el *saber*, según lo entiende Foucault. Lo que puede confirmarse es que “hay lenguaje”¹³, que el lenguaje es un *hay*, el cual desde el siglo XIX muestra un nuevo ser, desmembrando el régimen de la representación y agrupándose en torno a la literatura. Este nuevo ser del lenguaje es el que despliega el *se habla*, ese *murmullo anónimo* donde el habla se dirige hacia todas las direcciones porque no está signada por ninguna dirección en particular. Este *se habla* asume la interrupción del lenguaje y se abre al habla plural. Es por todo esto que distinguir el hablar del ver posibilita la liberación del habla, ya que asumir que el hablar no implica el ver libera al pensamiento y a la escritura hacia esa zona indeterminada (o, para decirlo con Foucault, a ese “estado bruto”¹⁴) donde las palabras están suspendidas en “oscilación muy delicada, un temblor que no las deja nunca quietas (...) en cada palabra, todas las palabras”¹⁵. A este temblor oscilante y suspendido se entregaría el habla de escritura, ya que en su desvío e interrupción no olvida que todas las palabras están en cada una de las palabras y que por lo tanto escribir el habla o hablar la escritura conduce a esa exigencia extrema de poner al desnudo lo plural del habla de escritura.

Y en este punto es necesario aclarar que Blanchot está pensando aquí muy especialmente en la poesía, en esa habla escrita que da “la vuelta en la torcedura del verso”¹⁶; habla desviada en la errancia y en la discontinuidad: “presentimos por qué el habla esencial del desvío, la “poesía” en el giro de su escritura, es también habla en que gira el tiempo”¹⁷. Esta habla de escritura como desvío que sería la poesía gira en el tiempo en tanto escribe “sin desarrollar”, movimiento propio de la poesía que expone y no explica, que repite y retumba para desligar *el habla* del habla, vale decir, para ponerse bajo la exigencia de escritura que se desvía de la exigencia óptica que reduce la escritura a lo visible del habla. Fuera de este orden, y cumpliendo la sola exigencia de escritura como desvío, la poesía como *habla de escritura* no desarrolla porque su movimiento oscilante se cifra en un *grito escrito*, grito que no se despliega como pensamiento sino que se escribe sabiendo que en cada palabra están todas las palabras¹⁸. De este modo, el habla se abre a esa zona de escritura donde lo que se escribe es el grito y el rumor, nada identificable desde la lógica del pensamiento que desarrolla nociones, conceptos, categorías. De

allí que Blanchot postule, para esta especial habla de escritura que es la poesía, la posibilidad de una “escritura sin lenguaje”¹⁹, esto es, una escritura que no sea la de la representación y que no se conciba a partir de la (te(le)ología) de la significación; y donde el oxímoron del “habla de escritura” interrumpa, en tanto desvío, la lógica occidental.

Dice Blanchot que “poesía y literatura no soportan la instancia de una significación o de un conjunto de significaciones ya constituidas y que se organicen por la coherencia de un discurso únicamente lógico”²⁰. Por este motivo, ve en la poesía esa posibilidad *otra* para el lenguaje que es la de ese *escribir sin desarrollar* que mencionamos, esto es, un movimiento que redobla, repite, reedita, “hasta esa palabra de más en que desfallece el lenguaje”²¹. En cada palabra están todas las palabras, y ese movimiento conduce a la palabra de más, a la palabra que se escribe en el habla de la oscilación de lo neutro. La exigencia no conduce, pues al silencio, ya que éste es un nombre dentro del lenguaje; el requerimiento es el de “mantener la palabra”²², extrema exigencia de sostener esa habla sin medida común, habla no dialéctica, fuera del poder; habla plural y discontinua que es desvío del lenguaje y no medio para decir.

En *El paso (no) más allá*, Blanchot dirá en varias oportunidades que el silencio no es el reverso del habla, ni su rechazo, ni su fin; antes bien, el silencio pertenece al habla, es un nombre que ésta pronuncia y escribe. Para el habla de escritura, el silencio acontece “en la mínima habla” como aquello que “aún no se ha desarrollado en modos de hablar”²³. Hay en estas páginas una insistencia crucial en lo que se nombra como “lo mínimo del habla”, el habla mínima que no es un habla corta, resumida o sintética. Incluso, al respecto habrá de recordarse que *El paso (no) más allá* finaliza, aunque sin finalizar, con el ruego: “Líbrame del habla demasiado larga”²⁴. El habla larga de la escritura es un intento continuo por salir del orden del lenguaje, pero esa salida tiene la forma de un retorno: hay que mantener la palabra, hay que hablar, hay que continuar ese movimiento de desvío del habla para que ésta no se detenga en ningún punto fijo que oficie de fin, de finalización, de finitud. El habla de escritura se hace en la infinitud del lenguaje pero en lo mínimo de un habla sin poder, despojada de todo poder de decir. Frente al habla de poder que dice la distancia y se afirma en ella, el habla de escritura se configura como un habla *otra* respecto de cualquier habla, un habla que siempre se muestra como nueva, como nunca oída antes, aunque su novedad no radica en articular nombres inominados, sino en asumir el anonimato del lenguaje, el “se” del habla que responde a la exigencia escrita.

El habla de escritura responde a una extraña orden: “hay que hablar”²⁵, orden que nos recuerda a “La literatura y el derecho a la muerte” cuando Blanchot afirma que “hablar es un

19. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 419.

20. *Ibidem*, p. 527.

21. *Ibidem*, p. 532.

22. *Ibidem*, p. 116.

23. *Ídem. El paso (no) más allá*, 1994, p. 162.

24. *Ibidem*, p. 168.

25. *Ídem. El diálogo inconcluso*, 1970, p. 119.

26. Ídem. “La literatura y el derecho a la muerte”, 2007, p. 287.

Esta fórmula del “hay que hablar” la encontramos en dos autores cercanos a Blanchot, aunque con diferencias considerables en sus propuestas. Por un lado, Francis Ponge sostenía en “Apuntes en prosa”: “hay que hablar, hay que sostener la pluma”. *Métodos*, 2000, p. 73. Blanchot hablará de Ponge en “La literatura y el derecho a la muerte”, de quien sostiene que representa esa vertiente de la literatura (opuesta a la del mutismo ante las cosas supuestamente desconocidas) que se inquieta por la existencia de las cosas aliándose a la realidad del lenguaje. Hablar, para Ponge, implica sostener la pluma, el elemento de escritura: hablar es escribir. Y Blanchot sabrá leer en Ponge esa manera extraña de hablar, cuando el habla se hace en la escritura poniéndose ante la cosa, provocando un esfuerzo enorme del lenguaje, en esa enormidad que se traduce en lo mínimo de un habla despojada de poder.

Por otro lado, en Derrida (quien también supo leer, en su inextricable *Signèponge*, un doble movimiento en la escritura de Ponge: hacia fuera, en un retorno a las cosas; hacia adentro, en un retorno al lenguaje) encontramos nuevamente la fórmula del “hay que hablar”, modulada en términos de “cómo no hablar”. La pregunta por *cómo no hablar* es justamente por *cómo no poder evitar hablar*, dado que “el lenguaje ha comenzado ya sin nosotros, en nosotros, antes que nosotros. Es lo que la teología llama Dios y hay que, habrá habido que hablar”. DERRIDA. *Cómo no hablar*, 1997, p. 33. Vemos que aquí no está en cuestión el no hablar, ya que no es posible. Así, *hay que y habrá habido que hablar* porque la

extraño derecho”²⁶. El mandato del *hay que hablar* se apoya en un derecho al habla, derecho que a su vez exige un gran sacrificio para ejercerse, una “inmensa hecatombe”: la de la muerte de *lo que es* en lo que se dice, la de la negación de *lo que se dice* y de *quien dice* en el habla. La exigencia del habla escrita radica en esa nada que hace hablar, en esa ausencia de certeza y de plenitud que operan en el lenguaje. De este modo, el ideal de la literatura, dirá Blanchot, es el de “no decir nada, hablar para no decir nada”²⁷, ya que la única vía para decirlo todo es no diciendo nada, asumiendo que en el habla muere aquello que le da vida y que, antes que cosa-dicha, el habla es cosa-escrita: “un trozo de corteza, una esquirla de roca, un fragmento de arcilla donde subsiste la realidad de la tierra”²⁸. Esta materialidad de lo que resta en la escritura es lo que da cuenta en el habla de que las palabras son también cosas, y de que la *interrupción como sentido* se da en la palabra que, antes que significar, es anonimato universal, resto material donde ningún nombre se ha impuesto aún. El habla de escritura se hace con esos restos materiales, con esos fragmentos de escritura en estado bruto, donde deberá emprender el desvío y el rodeo como camino sin camino, sin dirección, sin (un) sentido. Relación sin relación y sin sentido: el habla de escritura no se dirige a ninguna parte ni se relaciona con ningún fin, su andar curioso de cangrejo la desvía en la arena, dejando sus trazos oblicuos en una superficie que pronto sabrá olvidarla.

En *La espera el olvido* se dejará clara evidencia de ese camino del habla del desvío propio de la escritura, donde lo que se busca es “la pobreza del lenguaje”²⁹ y su mínimo de habla, su fragmento que espera y que olvida. Las palabras desgastan y erosionan el poder de esta habla, que se reconoce *neutra y blanca*, que se sabe sin poder y que por ello mismo no se presenta ni como un ruego ni como una orden. Si fuera un ruego o una orden, no habríamos salido aún del habla de poder, del habla dialéctica. Sin embargo, aquí el habla se sabe en ese espacio siempre móvil de lo que se da al olvido, y al mismo tiempo, espacio siempre inmóvil de lo que se da a la espera. Espera y olvido se relacionan como habla y escritura: en apariencia de oxímoron, de contradicción, de oposición, ambas mantienen una relación sin relación con la palabra que hay que mantener. “Palabra de arena”³⁰ es la que se sostiene en el desvío del cangrejo, y la arena se presenta como una imagen preci(o)sa para pensar la escritura, no sólo por ser (des)obra de la erosión del tiempo, sino también por extenderse sobre infinitas superficies y, aún así, no ser inmóvil sino volátil. Y finalmente, por ser huésped de lo efímero de las huellas, en el sentido doble de *huésped* y del genitivo: porque en la arena se dejan huellas y porque se dejan huellas de arena³¹; porque la arena recibe a las huellas en su superficie y las borra, así como la arena deja huellas imperceptibles en otras superficies que las borran. El habla de escritura se nos figura así como esa *palabra de arena*

que atrae todas las palabras y las mantiene, desviándolas, en cada palabra. El cangrejo que marcha lateralmente deja huellas de arena en la arena, y esa afirmación de su desvío atrae, en su desvío y para su desvío, todas las palabras. La arena murmura con y bajo sus huellas, y lo que continúa incesantemente es ese eco parlante del habla escrita, ese zumbido que hacen los fragmentos minúsculos cuando se rozan en superficie.

Así como la arena es erosión y a su vez erosiona, del mismo modo el habla conlleva “una condena todavía ignorada y una dicha todavía invisible”³². La condena de saber que, cuando habla, muere lo que dice y quien dice; y la dicha de que en esa muerte radica la felicidad de la palabra de más, de esa palabra que habla para no decir nada en tanto se ha liberado del pensamiento dialéctico y del lenguaje conceptual. La condena de la muerte de la cosa-nombrada se vuelve dicha en el habla de escritura que se entrega a la exigencia de hablar (*hay que hablar*), en la interrupción como sentido, cuando el sentido resta “errando como poder vacío”³³. Un poder que ha perdido su poder no deja de ser poder, sino que muestra una manera *otra* de serlo, acaso un modo mínimo, oscilante, interrumpido, discontinuo; vale decir: un poder *en reserva* de poder, un poder *en ausencia* de poder. Es este tipo de poder el que asume el habla de escritura, que deberíamos siempre decir que *asume* y no que *ejerce*. Esta aclaración es necesaria, en tanto que etimológicamente la palabra ‘asumir’ en castellano deriva del verbo ‘sumir’, que de su significado preciso de ‘tomar’ ha derivado significaciones como ‘sumergir(se)’, ‘hundir(se)’, mientras que ‘ejercer’ tiene el significado de ‘hacer trabajar’, ‘hacer practicar sin descanso’. Las diferencias de ambos términos son claras: decir que un *poder se asume* es afirmar que se sumerge en él, que se hunde en él, y su matiz semántico es evidentemente de pasividad. Mientras que afirmar que un *poder se ejerce* es significar que se practica, que se hace actuar, con una clara significación de imposición activa (y hasta incluso violenta) de acción. El poder que asume el habla de escritura es un poder sin poder, un poder de pasividad, un poder vacío que no ejerce ni hace ejercer acciones sino que se desvía de todo tipo de imposición.

Cabe aclarar que la afirmación de la pasividad en Blanchot siempre se da frente al advenimiento de la otredad, advenimiento del desastre en el pensamiento expuesto a lo desconocido y abierto a una dimensión de poder sin poder, de exterioridad de un pensamiento donde el otro exige una respuesta en su solo acontecer³⁴. El otro adviene no como otro del yo ni como yo del otro, sino como lo otro de lo otro. En la distancia infinita, separación que al separar se convierte en relación³⁵, la exigencia es la del desprendimiento de todo desprendimiento, inclusive del desprendimiento mismo. Es en el pensamiento del desastre (de ese resto que no se deja pensar) en el que “el otro se anuncia

promesa del lenguaje está impresa en nuestra boca aún “antes del lenguaje”. *Ibidem*, p. 22.

Blanchot, Ponge y Derrida responden, cada cual en su juego, a esta exigencia extrema del habla de escritura: hablar es esa rara exigencia que nos compele a hablar, como si no se pudiera más que hablar. Y como si hablar no implicara otra cosa más que escribir.

27. BLANCHOT, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte”, 2007, p. 289.

28. *Ibidem*, p. 291.

29. *Ídem*. *La espera el olvido*, 2004, p. 13.

30. *Ibidem*, p. 88.

31. En un texto dedicado a Michel Leiris, Jean-Luc Nancy habla del peligro de la arena, porque ella borra y sepulta enigmáticamente, gracias al murmullo de sus fragmentos, a esos inexplicables restos minúsculos de huesos y piedras, de cangrejos que anduvieron sobre ella lateralmente, como la escritura. Dice Nancy: “Un murmullo como de arena. Si no permaneciéramos vigilantes, la arena sepultaría poco a poco todas las Esfinges y todas las Pirámides. Aquí nadie está comprometido con esa vigilancia: por eso, los enigmas, y las tumbas, y los secretos, son documentos borrados”. “Les Iris”, 2007, p. 98.

32. BLANCHOT, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte”, 2007, p. 303.

33. *Ibidem*, p. 293.

34. Conviene en este punto recordar lo que Blanchot define (aunque sin definir, esto es, sin voluntad de formular una definición) por “acontecimiento”: “Un acontecimiento: aquello que sin

embargo no llega al campo de la no-llegada y, al mismo tiempo, llegando, llega sin concentrarse en algún punto definido o determinable –el acontecimiento de lo que no sucede como posibilidad única de conjunto”. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p.18.

35. Cf. BLANCHOT, Maurice. “La amistad”, 1976. p. 258.

36. BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*, 1990, p. 18.

37. *Ibíd.*, p. 24.

38. *Ibíd.*, p. 22.

39. *Ibíd.*, p. 22.

40. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 138.

41. *Ibíd.*, p. 140.

callando”³⁶, en la intensidad de su presencia pasiva, pasividad y no poder del pensamiento frente al otro como interrupción de toda palabra y todo discurso. En el infinito de pasión y pasividad, de paciencia y de no poder, es la inmovilidad de este estado el que puede postularse, según Blanchot, como de “obediencia servil”³⁷. Y más aún, abandonado a la pasividad por la intimación extrema del otro, la situación de pasividad que acontecería aquí sería la de la “servidumbre del esclavo sin amo”³⁸, donde lo que caracteriza a este estado sería “el anonimato, la pérdida de sí, la pérdida de cualquier soberanía pero también la de toda subordinación”³⁹, la imposibilidad, la no acción, la dispersión, la *desobra*. Esta es la dimensión de lo neutro, espacio sin tiempo y tiempo sin lugar, habla *otra*, habla de escritura, habla de fragmento que acontecen en el *desastre* de la escritura ante la ruptura del discurso predicativo.

El cambio que genera el “hablar (escribir)” precisamente se da respecto al discurso de unidad y a sus relaciones entre las palabras, relaciones de subordinación y de poder. El habla de escritura rompe con esa unidad, abriéndose a la discontinuidad, a la disimetría, a lo plural, en tanto se da como un “habla no unificante” y “no doctoral”⁴⁰, vale decir, como un habla que no acepta funciones de medialidad ni de homogeneidad y que en ningún momento busca hacer referencias a la unidad. Por esta razón es que el habla de escritura nunca implicará un medio de conocimiento, o un modo de ver, de poder o de tener.

Mantener la palabra del habla de escritura exige exponerse a la extrema infinidad de la distancia y de la espera, a la discontinuidad de lo plural, a la hipérbole de un vacío tautológico donde el habla traza el desvío de su camino. “Escribir: trazar un círculo en cuyo interior vendría a inscribirse el afuera de todo círculo”⁴¹: el habla no dialéctica que se entrega a la escritura no aspira a la unidad, sino que asume la extrañeza de la distancia y así rompe el círculo progresivo de la dialéctica para abrirse a otro tipo de circularidad, aquella que se sabe en un tipo de círculo (un círculo de recursividad, de pleonasma, de erosión de la predicación) pero dada en el afuera de todo círculo (de todo círculo de la unidad del significado, del poder del discurso lineal). El habla de escritura se entrega al pleonasma, el cual se diferencia de la paradoja ya que, a diferencia de ésta, que afirma y niega al mismo tiempo, el pleonasma enuncia pero sin enunciar (sin predicar), mostrando la manera en la que las palabras van plegándose y vaciándose, circularmente, sobre sí mismas. Enunciados pleonásticos del tipo “pensamiento sin pensamiento”, “otro como otro”, “desconocido como desconocido” saturan el lenguaje vaciándolo de su poder de predicación. Lo que el pleonasma evidencia es un poder sin poder: el del habla de escritura que habla pero sin predicar, interrumpiendo las relaciones lógico-gramaticales en su saturación. El pleonasma anuncia una

sustracción, una cesión, un abandono, un vaciamiento a costa de sí mismo para discontinuarse y encontrarse con lo otro, ese otro que, en la pasividad, se manifiesta paradójicamente y se da pleonásticamente, en la interrupción de su habla *otra*, murmurada y escrita.

En *El diálogo inconcluso*, el último capítulo del apartado “Habla plural (habla de escritura)” se denomina, precisamente, “Un habla plural” y aquí Blanchot establecerá las diferencias entre lo que postula como “habla plural” y el habla propia del diálogo. En una primera instancia, se dice que esta última es el habla que conoce la pausa de una voz para darle cabida a otra, que se van turnando en la sucesión de intervenciones y en el ritmo respiratorio del discurso. Pero lo que le resultará enigmático a Blanchot es esa pausa que acontece en el diálogo entre una voz y otra. En un capítulo del mismo apartado del libro que comentamos, denominado “La interrupción como una superficie de Riemann”, sostiene que esa pausa es el enigma del lenguaje, en tanto que lo que se suspende en el diálogo es el poder mismo de hablar cuando el otro habla. Es necesaria esa pausa, esa habla interrumpida; pero es importante reconocer que puede tomar direcciones muy diferentes: por un lado, en el habla común se presenta como un simple intervalo, como un mero turnarse en el diálogo, diálogo cuyo horizonte será eso que llamamos *sentido común*. Aquí, sólo dos “yo” son los que pueden entablar este tipo de diálogo, turnándose para decir “yo” pero nunca dejando de decir “yo”. En suma, este tipo de diálogo sostiene que “toda habla es violencia”⁴² en tanto que, en este espacio de duplicidad esencial, hay mandatos, temores, elogios, etc. Pero hay otro tipo de pausa, más enigmática, que es la interrupción “que introduce la espera y mide la distancia entre dos interlocutores”⁴³. Lo que está en juego aquí no es lo que el poder de un habla pueda ejercer desde un “yo” hacia otro “yo”, sino que es una pausa que abre una relación sin relación con la alteridad y su distancia infinita.

Sin dudas, la suspensión de esta habla interrumpida es la que se pone en escena en *La espera el olvido*, habla donde acontece un cambio profundo en la estructura del lenguaje ya que asume la disimetría y la discontinuidad: “en un solo lenguaje hacer escuchar la doble habla (...) lo que hay que esperar sólo sirve para mantener la espera”⁴⁴. La espera, la pausa del habla, no se resuelve sino que se intensifica y así el habla discontinua se abre a lo plural, donde no hay posibilidad de establecer ningún tipo de medida común entre lo otro y yo. De la geometría plana, jerarquizada y mediadora del diálogo en el habla común, se pasa a la “curvatura del universo” de un habla que afirma la interrupción y la ruptura, que intensifica la pausa en un trabajo infinito y desgastante donde se expone “un habla verdaderamente plural, habla que precisamente siempre está destinada de antemano (disimulada también) a la exigencia escrita”⁴⁵. De este modo, el

42. *Ibidem*, p. 144.

43. *Ibidem*, p. 136.

44. *Ídem*. *La espera el olvido*, 2004, p. 11.

45. *Ídem*. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 145.

46. Ídem. *El paso (no) más allá*, 1994, p. 73.

47. Ídem. *La espera el olvido*, 2004, p. 79 y 85.

habla que se pone bajo la fascinación y la exigencia de la escritura asume el plural del murmullo, se desprende de todo “yo” para abrirse a una experiencia *otra* del lenguaje, no dialéctica, en el “agotamiento del habla por el habla”⁴⁶. Interrumpiendo el discurso de autoridad que toda habla común articula, en la suspensión del poder del “yo” y en la pausa que abre el habla a la espera, esta habla que escribe no habla para callar ni para entregarse al mutismo, sino para salir del orden del lenguaje. Sólo en lo más mínimo del habla, el habla se entrega a habla (a la escritura) difiriendo del habla (común). Así, el habla se vuelve plural en ese espacio movedizo donde *hay que hablar*, donde hay que mantener la palabra, pero donde hay que hacerlo en la espera, y andando un camino de desvío, de espera y de olvido: “el habla responde a la espera” y “está dada al olvido”⁴⁷.

Así, el habla de escritura sólo es pronunciada por error, en el errar. Por ruptura, en la discontinuidad. Por suspensión, en lo mínimo. Por distancia, en la extrañeza. Por nada decir, en el anonimato. Por el murmullo, en estado bruto. Desvío en el desvío. Huellas en la arena de las huellas de arena. Poder en reserva de poder. Como si la escritura en el habla y habla en la escritura tuvieran la curvatura como espacio, el olvido como compañero, la espera como juego. *Hay que hablar*: la escritura así lo exige.

Referencias

- BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- _____. *El diálogo inconcluso*. Venezuela: Monte Ávila, 1970.
- _____. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.
- _____. *Falsos Pasos*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- _____. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1978.
- _____. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- _____. *La comunidad inconfesable*. México: Vuelta, 1992.
- _____. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *La bestia de Lacaux. El último en hablar*. Madrid: Tecnos, 2001.
- _____. *Sade y Lautréamont*. Editora Nacional: Madrid, 2003.
- _____. *La espera el olvido*. Madrid: Arena Libros, 2004.
- _____. “La literatura y el derecho a la muerte”. In: _____. *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros, 2007.
- DEL BARCO, Oscar. *Exceso y donación. La búsqueda del dios sin dios*. Buenos Aires: Biblioteca Martín Heidegger, 2003.
- _____. *La intemperie sin fin*. Córdoba: Alción Editora, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- _____. *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Barcelona: Paidós, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Odós, 1987.
- LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *La poesía como experiencia*. Arena Libros, Madrid, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. *El peso del pensamiento*. España: Ellago, 2007.

_____. *La declosión I. La deconstrucción del cristianismo*.
Buenos Aires: La Cebra, 2008.

PONGE, Francis. *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas ensayos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

A impossibilidade de morrer e a desconstrução da morte

Jerônimo Milone
PUCRS

Resumo

Focando-se na questão da morte e da impossibilidade de morrer dentro do pensamento de Blanchot, este trabalho pretende ressaltar a importância desta temática fundamental ao debate ético-político. Salientando a influência de Levinas, e indiretamente a de Rosenzweig, tem-se por objetivo desvincular a abordagem da morte em Blanchot dos pensamentos de Heidegger, Hegel, e também de Bataille. Deste modo, orientar a questão para a relação da impossibilidade de morrer com a desconstrução da morte exposta por Derrida em seu *Séminaire La peine de mort*. E, por fim, demonstrar por que Blanchot excede os pensamentos tradicionais a respeito da morte e dirige-se a uma complexificação que o torna mais próximo à crítica da metafísica feita por Derrida.

Palavras-chave: impossibilidade de morrer; desconstrução; pena de morte; Blanchot; Derrida.

Resumé

En privilégiant la question de la mort et de l'impossibilité de mourir chez la pensée de Blanchot, ce travail cherche à valoriser l'importance de cette thématique fondamentale au débat ethico-politique. Soulignant l'influence de Levinas et indirectement celle de Rosenzweig, on entend délier l'approche de la mort chez Blanchot des pensées comme celles de Heidegger, Hegel et aussi Bataille. Ainsi, on cherche à orienter cette question vers la relation de l'impossibilité de mourir avec la déconstruction de la mort exposée par Derrida dans son *Séminaire La peine de mort*. Et, finalement, démontrer pourquoi est-ce que Blanchot excède les pensées traditionnelles de la mort en s'orientant vers une forme plus complexe, qui le rend donc plus proche à la critique de la métaphysique faite par Derrida.

Mots-clés: impossibilité de mourir; déconstruction; peine de mort; Blanchot; Derrida.

1. “[...]oikonomia, concebida como uma ordem imanente – doméstica e não política em sentido estrito – tanto da vida divina quanto da vida humana”. AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória*, 2011, p. 9.

2. Remeto à acepção batailleana, exposta em BATAILLE, Georges. “A noção de dispêndio”, 2013. Neste texto, inclusive, Bataille afirma essa relação íntima entre dispêndio, sacrifício e poesia; afirmação de que Blanchot, ao menos em um sentido, não está longe.

3. SOUZA, R. Timm. *A justiça em seus termos*, 2010, p. 135.

4. BLANCHOT, Maurice. “Pensar el apocalipsis”, 2006, p. 146.

5. “Il n'y a donc pas à compter sur le néant pour en finir, car, quand on est entré dans l'existence, on est entré dans une situation qui a pour caractère essentiel qu'avec elle on n'en finit pas. ‘L'être-pour-la-mort’ de Heidegger, loin de caractériser la possibilité authentique, ne représenterait donc pour Baudelaire qu'une imposture de plus”. BLANCHOT, Maurice. “L'échec de Baudelaire”, p. 148. É legível, aliás, a pertinência desta proposição em relação às citações aqui expostas a respeito de Rosenzweig. Também é relevante ver, em confronto a “La littérature et le droit à la mort”, como esta posição demonstra o conflito interno ao pensamento de Blanchot, dada a relativa proximidade entre estes textos. “L'échec de Baudelaire”, publicado originalmente em fevereiro de 1947, e “La littérature et le droit à la mort”, em janeiro de 1948.

6. DERRIDA, Jacques. “De l'économie restreinte à l'économie générale”, 1967, p. 402.

*O homem não morre
ao morrer cotidianamente*

Jayme Paviani, “Um dia, mas quando?”

Não obstante sua obra ficcional, a perquirição obsessiva de Blanchot, em torno à temática *ineconômica* do fora – sendo aqui *oikos* a pertinência etimológica do lar e, portanto, o dentro¹ –, ou do dispêndio², permeia e orienta profundamente a amplitude das suas interrogações filosóficas – sua, assim chamada, obra crítica.

São muitas as modulações de influência sob as quais se podem arriscar entendimentos a respeito da preocupação acerca da morte em Blanchot. É possível entrever, através da relação com Levinas, para quem, nas palavras de Ricardo Timm de Souza, “A morte é, assumindo o sentido levinasiano, a Alteridade prototípica por excelência”³, uma influência fundamental, além de ecos do pensamento de Rosenzweig.

É evidente que se tem, mas não exatamente *por outro lado*, a influência do pensamento heideggeriano acerca dos questionamentos ontológicos da morte e da qualidade propriamente humana deste morrer que é sua autenticidade. Não seria por outro lado, pois urge ver, por exemplo, o que Blanchot dirá haver entre ele e o *Dasein*: “Gracias a Emmanuel Levinas, sin el cual, desde 1927 o 1928, no hubiera podido comenzar a entender *Sein und Zeit*”⁴. A influência de Levinas, portanto, é tão ínsita ao pensamento de Blanchot que ela se expressa mesmo naquilo que se refere a Heidegger, o que torna sumamente equívoca uma leitura que, buscando o Heidegger de Blanchot, prescindia de Levinas. Tanto é que se pode, desde 1948, em textos como “O fracasso de Baudelaire”⁵, encontrar refutações claras e diretas à questão da morte em Heidegger, as quais denotam, entre outras influências, a levinasiana.

É, no entanto, com Bataille que se encontra, provavelmente, a mais extensa afinidade ao pensamento de Blanchot (o hegelianismo acerca da morte) – embora nosso objetivo aqui seja excedê-la. A questão do neutro, por exemplo, seria, justamente, a obsessão batailleana na busca pelo rompimento da circularidade dialética, como nos adverte Derrida: “*ni ceci, ni cela*. N'est-ce pas une des affinités entre la pensée de Bataille et celle de Blanchot? Et Bataille ne nous propose-t-il pas une connaissance neutre?”⁶. Tomada sob este aspecto, a temática da morte dentro do pensamento blanchotiano estaria em descendência direta do idealismo alemão, na sua acepção hegeliana.

Estas duas influências (rosenzweiguiana-levinasiana e a hegeliana-batailleana), entretanto, conotam profundamente aquilo que há de exatamente contraditório e de difícil apreensão no pensamento de Blanchot – uma complexidade específica. A

contradição decorre de que, como é observado nas palavras de Levinas, o novo pensamento de Rosenzweig é, sobretudo, uma “revolte contre Hegel”⁷. Da mesma maneira, Ricardo Timm de Souza, a quem em âmbito brasileiro se deve a difusão desse pensamento, afirma: “A *Estrela da redenção* tem, como ponto de partida, como *origem existencial*, uma reflexão sobre a Morte e a incapacidade de a filosofia nulificá-la enquanto *experiência radical*, irreduzível a cada vivente. Por mais que o idealismo reduza a morte a um conceito...”⁸. É nesse sentido, por exemplo, que Blanchot, naquilo que se pode considerar uma de suas obras maduras, diz ser imprescindível “ne pas passer outre à la mort sans phrases, la mort sans nom, hors concept, l’*impossibilité* même.”⁹, entre outras, é nesta frase que se encontra a afinidade ao pensamento de Rosenzweig, dada a latência da proposição exatamente oposta à ideia hegeliana.

O que resta de profundamente contraditório, e cujas implicações irrompem na obra blanchotiana, é que, enquanto Bataille permanece uma insurgência desde o interno da totalidade dialético-hegeliana, o pensamento de Rosenzweig e Levinas não se deixa implicar nas assunções deste sistema. Dito de outro modo, o pensamento da morte batailleano, intensamente articulado e desenvolvido por Blanchot, resta uma variação da dialética que pretende, em certo sentido, esgotá-la ou rompê-la. Tal proposição acerca do hegelianismo de Bataille é muito bem expressa por Derrida, no texto “De l’économie restreinte à l’économie générale”, ao qual remeto, dada a impossibilidade de abordar aqui este assunto.

Pensando neste sentido batailleano da morte, encontra-se logo aquele que é, em Blanchot, provavelmente, o texto mais simbólico a este respeito: “La littérature et le droit à la mort”, onde as ressonâncias batailleanas são deveras contundentes. Não é por acaso que, no oposto das interpretações elogiosas de Blanchot feitas por Derrida¹⁰, será em relação a este texto que Derrida apontará sua crítica ao pensamento blanchotiano, na ocasião de seu *Séminaire La peine de mort*¹¹. É nesse sentido que pretendo expor, justamente, aquilo que, sob as interpretações derridianas, demonstra em que Blanchot excede o pensamento batailleano – e sua consequente articulação hegeliana –, resgatando, ou explicitando, suas afinidades ao pensamento levinasiano. O que ocorrerá, sobretudo, nos livros *L’écriture du désastre* e *L’entretien infini*.

A diferença sutil entre essas duas posições incomensuráveis, que encontram em Blanchot o lugar de uma impossível conciliação, pode ser lida quando, trazendo a seguinte questão de Levinas: “L’angoisse devant l’être, écrit-il, - l’horreur de l’être – n’est-elle pas aussi originelle que l’angoisse devant la mort?”¹², Blanchot afirma que: “l’existence est leur seule véritable angoisse [...] parce qu’elle exclut la mort”¹³ ou seja: “C’est en cela qu’on

7. Emmanuel Levinas, apud. CRÉPON, Marc. “Présentation. La réception de Rosenzweig en France”, 2009, p. 147.

8. SOUZA, R. Timm. *Existência em decisão*, 1999, p. 103.

9. BLANCHOT, Maurice. *L’écriture du désastre*, 1980, p. 112.

10. Alude-se aqui, sobretudo, a *Demeure e Parages*.

11. DERRIDA, Jacques. *Séminaire La peine de mort*, 2012, p. 164-177.

12. Emmanuel Levinas, apud. BLANCHOT, Maurice. “La littérature et le droit à la mort”, 1949, p. 324.

13. *Ibidem*, p. 324.

14. Ibidem, p. 324.

15. SOUZA, R. Timm. *Existência em decisão*, 1999, p. 103.

16. Por exemplo, na afirmação: “La mort de la Terreur n’y est pas le seul châtement des factieux, mais, devenue l’échéance inéluctable, comme voulue, de tous, elle semble le travail même de la liberté dans les hommes libres”. BLANCHOT, Maurice. “La littérature et le droit à la mort”, 1949, p. 309-310.

17. BLANCHOT, Maurice. *L’écriture du desastre*, 1980, p. 143.

18. Subscrovo aqui a leitura de Derrida em que faz sinal de que haja mais de um Blanchot: “...pour ce Blanchot du moins, à cette époque du moins, en 1948...”. DERRIDA, Jacques. *Séminaire La peine de mort*, 2012, p. 165. Grifo nosso.

19. BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*, 1957, p. 75.

20. BLANCHOT, Maurice. “La littérature et le droit à la mort”, 1949, p. 313.

21. Ibidem, p. 316.

peut dire qu’il y a de l’être parce qu’il y a du néant”¹⁴. É nessa pretensa e suposta exclusão da morte do âmbito da existência – que, por sua vez, dá vazão à polaridade dialético-hegeliana fazendo da *Aufhebung* o poder de imanentizar o negativo rotundamente alheio – que jaz esta diferença sutil. Pois, por outro lado, como argumenta Ricardo Timm de Souza, a respeito de Rosenzweig, trata-se de que:

este ‘nada’ está já contaminado de Ser, trai a si mesmo em sua própria promulgação. Tavez fosse cômodo, para alguma filosofia, remeter o inapreensível por ela a esta categoria que, quando mais fosse preenchida, mais vazia restaria: nada; mas a experiência irredutível da própria morte tira do pensador a possibilidade de se subsumir nesta categoria vazia, exatamente porque esta categoria *não é vazia*, mas é – Algo. Não Algo meramente concebível intelectualmente, mas algo que o pensamento ainda não esgotou: sinal de realidade, pertinência ao fundamento do *real* na medida em que não é, meramente, irreal.¹⁵

É uma tal acepção da morte – como irredutibilidade ao trabalho do conceito hegeliano, e neste mesmo sentido, ao trabalho da literatura como função da morte, no sentido batailleano – que se tornará, paulatinamente, mais explícita no pensamento de Blanchot, até o ponto decisivo em que, subscroendo a impossibilidade de anular a morte – ao invés de *carregar* o trabalho da morte, o trabalho do negativo¹⁶ –, em *L’écriture du desastre*, Blanchot afirma: “Ne comptez pas sur la mort, la vôtre, la mort universelle, pour fonder quoi que ce soit, pas même la réalité de cette mort si incertaine et si irréal qu’elle s’évanouit toujours par avance et qu’avec elle s’évanouit ce qui la prononce.”¹⁷

A mais marcante das asserções batailleanas, em que se encontra a coincidência de perspectiva com este “Blanchot”¹⁸ de “La littérature et le droit à la mort”, está em *La littérature et le mal*, onde aparece claramente a posição de Bataille:

Il est nécessaire à la vie quelquefois non de fuir les ombres de la mort, de les laisser grandir au contraire en elle [...] Du moins n’est-il pas suffisant que les ombres de mort renaissent *malgré nous*: nous devons encore les ramener *volontairement* [...] A cette fin nous servent les arts.¹⁹

Resta evidente a semelhança desta afirmação com diversas outras de Blanchot no ensaio supracitado, como quando afirma “Sans-la mort, tout s’effondrerait dans l’absurde et dans le néant.”²⁰. Ou, para todos os efeitos, acerca do voluntarismo batailleano-hegeliano, o estribilho, tomado de Hegel, neste ensaio: “la vie qui *porte* la mort et se maintient en elle”²¹. Onde é possível entrever, no voluntarismo do *carregar* [*porter*], uma possível lógica do martírio implícita, como quando menciona a

associação entre a literatura e o terror, com o mesmo sentido do voluntarismo e nos mesmos termos: “La vertu de Robespierre, la rigueur de Saint-Just ne sont rien d’autre que leur existence déjà supprimée [...] Ils en *portent* les traits [de la mort], ils pensent et décident avec la mort sur les épaules”²². E Derrida, apesar de todas as ressalvas, não deixará de denunciar neste ponto que:

C’est n’est pas seulement ce pouvoir anéantissant du nom qui inscrit la littérature sous le signe de la terreur révolutionnaire. C’est plus précisément, pour *ce Blanchot* du moins, à *cette époque* du moins, en 1948, l’alliance littérale de la littérature avec la Terreur comme machine à guillotiner.²³

Assim, da mesma forma com que Derrida critica tal posição blanchotiana, já encontra-se em “De l’économie restreinte à l’économie générale”, uma advertência a esse *voluntarismo* batailleano, quando Derrida diz: “On pourrait même abstraire, dans le texte de Bataille, toute une zone par laquelle la souveraineté reste prise dans une philosophie classique du *sujet* et surtout dans ce *voluntarisme*”²⁴. Aliás, na ocasião de sua crítica a Blanchot, Derrida exporá adversamente, de maneira muito clara, toda a relação estabelecida a partir do desinteressamento kantiano – que se pode associar aqui ao voluntarismo batailleano – acerca do direito e da pena de morte, além do hegelianismo da morte e do sacrificalismo engendrado por Bataille e Blanchot:

L’idée même du droit implique que quelque chose vaut plus que la vie et que donc la vie doit ne pas être sacrée comme *telle*, elle doit pouvoir être sacrifiée pour qu’il y ait du droit. Et l’idée de sacrifice est commune aussi bien à Kant, Hegel, qu’à Bataille et à *ce Blanchot-là*, même quand ils parlent de littérature.²⁵

O que Derrida acusa, portanto, nesta acepção batailleana da obra de Blanchot, resume-se no dizer: “*littératerreur*”²⁶. Essa, mais que uma convivência, seria a reclamação da qualidade autoral da revolução como efetivação da liberdade da morte, sob a figura do escritor, cuja forma exemplar é Sade. A posição de Derrida no que tange àquilo que é a *desconstrução da morte*²⁷, ou a desconstrução como desconstrução da morte, refere-se ao que, segundo suas palavras, seria o próprio do homem como instauração da finalidade de um *finar* humano, que excede a animalidade biológica do perecer. É sob esse aspecto que se encontra a crítica da pluralidade dos termos do morrer na obra de Heidegger, como sendo o falecer (o propriamente-morrer) inextensivo ao animal que tão somente perece²⁸.

Neste sentindo, de duplicação da morte, através desta *escrita revolucionária* de Blanchot (“*ce Blanchot-là*”²⁹), chega-se, *finalmente* a: “C’est le droit de se tuer, d’être tué ou de tuer:

22. *Ibidem*, p. 310. Grifo nosso.

23. DERRIDA, Jacques. *Séminaire La peine de mort*, 2012, p. 165-166. Grifo nosso.

24. DERRIDA, Jacques. “De l’économie restreinte à l’économie générale”, 1967, p. 391-392.

25. *Idem*. *Séminaire La peine de mort*, 2012, p. 170. Grifo nosso.

26. *Ibidem*, p. 172. Grifo do autor.

27. “déconstruire la mort, et peut-être est-ce là le fond du désir de ce qu’on appelle la déconstruction”. *Ibidem*, p. 327.

28. “La distinción entre el fallecer (*Ableben*) y el morir (*Sterben*) es *interna*, por así decirlo, al ser-para-la-muerte del *Dasein*”. DERRIDA, Jacques. *Aporias*, 1998, p. 71.

29. *Idem*. *Séminaire La peine de mort*, 2012, p. 170. Grifo nosso.

30. Ibidem, p. 171. Grifo nosso.

31. Ibidem, p. 32. Grifamos a última frase.

32. Cf. DERRIDA, Jacques. *Séminaire La peine de mort*, 2012, p. 172-175.

d'accéder à la mort en excédant la vie naturelle ou a vida biológica ou dite animal. A morte não é natural.³⁰ A crítica de Derrida, portanto, está fundamentada nessa aculturação da morte como fenômeno do recalçamento da animalidade da vida, do furor animal de viver, sob o âmago de uma cultura que encontra na morte o sentido da instauração do direito, e daí, pela possibilidade de um morrer sacrificial, o estabelecimento do morrer digno, que é o morrer direito, produto da pena de morte.

Aí impõe-se a crítica ao humanismo em que Derrida encontra, por exemplo, que a dignidade humana, sob a qual se funda a defesa do abolicionismo e da vida, é precipitada, pois a dignidade humana, que constitui a exceção à natureza, está, justamente, fundamentada na aptidão do uso da morte através da pena. E o que diferenciaria, neste sentido, o homem do animal, seria a dignidade daquele *em* ser passível à pena de morte, isto é, ser corrigível.

la peine de mort marque l'accès au propre de l'homme et à la dignité de la raison ou du *logos* et du *nomos* humain. [...] le condamné à mort, même s'il est privé de la vie ou du droit à la vie, a droit au droit, et donc, d'une certaine façon, à l'honneur et à la sépulture. [...D'autre part] les cas des coupables qui sont comme des bêtes, qui ne sont plus des hommes *et n'ont même plus droit à la condamnation à mort*.³¹

A pena de morte, portanto, indica justamente o caráter de imanentização e desencadeamento da esfera teológico-política sob o uso da morte humana como necessariamente distinta de qualquer outro apagamento da natureza. O que se torna, neste ponto, de essencial interesse para o estudo da obra blanchotiana, é perceber as nuances internas a este pensamento a respeito da morte e desta qualidade do morrer, desta qualificação da morte. Mais enfaticamente, pode-se dizer, o resquício batailleano-hegeliano que porventura há no pensamento de Blanchot.

É neste sentido que Derrida, para quem o pensamento de Blanchot resta uma de suas maiores afinidades, pondera acerca de uma possível ressalva antes de que se proceda à condenação de Blanchot. Nesse sentido, após sua interpretação crítica a respeito de “La littérature et le droit à la mort” – onde insiste no antagonismo para com Victor Hugo, sendo este o defensor da literatura em favor da vida – Derrida aponta três possíveis atenuantes, ou complicantes de sua própria interpretação³². Em primeiro lugar, o caráter contraditório da literatura, ao qual Blanchot faz constantemente menção. Em seguida, o eventual caráter de sobrevivência e ressurreição que Derrida anexa a *L'instant de ma mort*. E, finalmente, o ponto mais dissertado nesta tentativa de desvencilhar o pensamento blanchotiano de sua carga batailleana, a *impossibilidade de morrer*.

Enfin, n'oublions pas que, déjà en 1948, Blanchot ne parle du mourir que comme d'une impossibilité. Le droit à la mort échoue toujours devant cette impossibilité. Je vous renvoi à tous ces passages qui portent, au moins à deux reprises, cette affirmation de la 'mort comme impossibilité de mourir' Cette phrase ce syntagme, l'impossibilité du mourir reviendra de façon inlassable, pendant un demi-siècle, dans presque toutes les oeuvres de Blanchot. Ici vous la trouvez déjà: 'Et elle [la littérature] n'est pas non plus la mort, car en elle se montre l'existence sans l'être, l'existence inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourir'.³³

É propriamente nesse ponto, portanto, que a leitura acerca da obra de Blanchot adquire uma complexidade específica, isto é, a impossibilidade de morrer. Tal especificidade é, justamente, o ponto sobre o qual Derrida não deixará de insistir em todas as suas leituras acerca de Blanchot. É tal sintagma, afinal, que indis põe a lógica dialética à sua própria idealização metafísica, deflagrando um possível rompimento do seu mecanismo de totalização. Nesse mesmo sentido é que se pode entrever na obra de Blanchot uma resistência análoga à de Rosenzweig a respeito da tentativa de nulificar a morte por parte da filosofia. O que, da mesma forma, é íntimo ao pensamento de Derrida em todos os níveis da desconstrução³⁴. Tão essencial à desconstrução esta impossibilidade de morrer, que Derrida afirma:

La mort est en conséquence l'événement par excellence : imprévisible même quand elle est prévue, elle arrive et n'arrive pas puisque quand elle arrive, imprévisible, elle n'arrive plus à personne. D'où cet intérêt que j'ai porté au texte de Blanchot sur la mort comme impossible. La mort, pour le dire tout simplement, est-elle le thème le plus continu dans tout ce que j'ai écrit.³⁵

O interesse expresso de Derrida pela impossibilidade de morrer blanchotiana, e tal é o objeto de afirmação proposto aqui, decorre justamente de sua constituinte refutação da pretensão metafísica de nulificar a morte sob o conceito e, conseqüentemente, de imanentizá-la através do caráter teológico-político. Em outras palavras, a impossibilidade de morrer em Blanchot seria, sob sua forma mais sucinta, a impossibilidade do trabalho do negativo como previsto por Hegel. Isto é, uma vez dada a instauração da totalidade dialética, o devir conceito da morte implicaria a impossibilidade de morrer como tal. Será em *L'écriture du désastre*, justamente, que Blanchot trará à tona esta questão crucial: "Dans le système hégélien (c'est-à-dire dans tout système), la mort est constamment à l'œuvre, *et rien n'y meurt, n'y peut mourir*."³⁶ Daí a interdição da morte como o sentido lato do horror derivado da imanentização da morte pelo sistema, o trabalho do negativo hegeliano. Isto é, desde que o

33. Ibidem, p. 174. Os colchetes são de Derrida. As citações são de Blanchot em "La littérature et le droit à la mort".

34. A crítica de Derrida ao platonismo, por exemplo, em "La pharmacie de Platon", já denota este aspecto essencial da crítica derridiana à metafísica: "L'inversion dialectique du *pharmakon* ou du dangereux supplément rend donc la mort à la fois acceptable parce qu'annulée. A lui faire bon accueil, l'immortalité de l'âme, agissant comme un antir Corps, en dissipe le phantasme épouvantable. Le *pharmakon* inversi, qui met en fuite tous les épouvantails, n'est autre que l'origine de l'*épistémè*, l'ouverture à la vérité comme possibilité de la répétition et soumission de la 'fureur de vivre' (*epithumein zên, Criton, 53 e*) à la loi (au bien, au père, au roi, au chef, au capital, au soleil invisibles)". DERRIDA, Jacques. "La pharmacie de Platon", 1972, p. 152-153.

35. DERRIDA, Jacques. "Penseur de l'événement", 2004

36. BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, 1980, p. 76.

37. Idem. *A conversa infinita*, vol. I, 2010, p. 76-77.

38. DERRIDA, Jacques. *Aporias*, 1998, p. 71.

39. LEVINAS, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*, 2005, p. 63.

morrer se torna cognoscível sob a circunscrição da experiência linguística, ou do conceito, morrer, enquanto o efetivamente *fora*, torna-se inalcançável, o propriamente impossível. E aqui há uma sentença de Blanchot muito esclarecedora em que res- tam implícitas diversas referências a Hegel:

Mas a que preço o espírito e a linguagem conseguiram fazer desta morte, por espantosa vocação, um poder? Idealizando-a. De fato, o que ela é agora? Não mais a dissolução imediata em que tudo desaparece sem pensamento, mas essa morte famosa que é o começo da vida do espírito. [...] A morte compreendida, privada de si mesma, tornada a pura essência da privação, a pura negação, a morte que na recusa apropriada que ela constitui para si mesma afirma-se como um poder de ser e como aquilo pelo qual tudo se determina, se desdobra em possibilidade. Talvez de fato, será a verdadeira morte, a morte que se tornou o movimento da verdade, mas como não pressentir que nesta morte verdadeira furtou-se efetivamente a morte sem verdade, o que nela é irreduzível ao verdadeiro, a todo desvelamento, aquilo que nunca deixa de se mostrar nem de se esconder nem de aparecer?³⁷

Tal impossibilidade de morrer, entendida nesses termos, isto é, como circunscrição cabal do absoluto hegeliano, é o que remete à influência levinasiana de Blanchot e à consequente palpitação de um viés rosenzweiguiano na indisposição à totalidade. Neste mesmo sentido, em que se recusa, sobretudo, o movimento da verdade acerca da morte, como domesticação e imanentização do extrínseco, que encontra-se a afinidade de Derrida a Levinas ao subscrever a crítica a Heidegger acerca de uma imortalidade do *Dasein*, nos seguintes termos:

No resultará, pues, nada escandaloso decir que el *Dasein*, en su ser-relativamente-a-la-muerte originario, sigue siendo inmortal, si por ‘inmortal’ entendemos ‘sin fin’, en el sentido de *verenden*. Aunque muera (*stirbt*), e incluso aunque fin(aliz)o (*endet*), no la palma nunca (*verendet nie*). El *Dasein*, el *Dasein* como tal, no conoce fin en el sentido de *verenden*. Desde ese punto de vista al menos y en tanto que *Dasein*, yo soy, si no inmortal, sí al menos imperecedero: no fin(aliz)o, no fin(aliz)o nunca (nada), sé que no tendré fin. Y de alguna manera sé, dice el *Dasein*, que no podrá perecer.³⁸

Nas sucintas palavras do próprio Levinas – onde entreve- mos o ponto de comunidade entre Blanchot e Derrida, ambos sob o auspício da crítica ao determinismo da morte como *meio* do pensamento – ocorre que “Se borra el carácter de la muerte como algo siempre posible al atribuirle la realidad efectiva del objeto.”³⁹ O que destaca-se aqui, portanto, é a pertinência deste pensamento que pretende refutar a sensificação da morte como

sendo o modo com que “Nos consolamos como si pudiéramos escapar de la muerte.”⁴⁰ Refutação que encontra-se tanto no pensamento de Blanchot, como no pensamento de Derrida que vai ter na obra blanchotiana, justamente com essa fundamental questão da impossibilidade de morrer. Afinal, para Derrida, é justamente tal recalçamento do apagamento, este apagamento do apagamento realizado pelo pensamento, que implica a postulação metafísica da imortalidade e, portanto, a subordinação da vida animal-biológica – o que, por sua vez, qualifica o homem à pena de morte e à sua presumida dignidade. Tal postulação da imortalidade como presunção primária da verdade é descrita por Derrida em *La voix et le phénomène*:

il faut spécifier ainsi cette impossibilité: cette proposition [je suis immortel] a certes un sens, elle constitue un discours intelligible, elle n'est pas *sinnlos*. Mais à l'intérieur de cette intelligibilité, et pour la raison que nous venons d'indiquer, cette proposition est 'absurde' (de l'absurdité de contradiction – *widersinnigkeit*) et a fortiori 'fausse'. Mais comme l'idée classique de vérité, qui guide ces distinctions, est elle-même issue d'un tel dérobement du rapport à la mort, cette 'fausseté' [je suis immortel] est la vérité même de la vérité.⁴¹

É evidente a relação estreita com que Blanchot, por sua vez, compreendendo a necessidade condicional – e sempre presumida – de uma imortalidade por parte do movimento da verdade, denuncie essa *impossibilidade de morrer* inerente à especulação metafísico-filosófica. Isto é, enquanto Derrida acusa a imortalidade inerente à verdade, Blanchot denuncia a impossibilidade de morrer inerente ao sistema. Fica explícita a partilha dessa posição entre os autores. Esta irresignação em assumir uma verdade da morte, ou uma morte verdadeira, o que levará ambos à questão da sobrevivência. E, se neste mesmo sentido, Derrida argumentará em “De l'économie restreinte à l'économie générale” sobre a impossibilidade de sair do sistema hegeliano através do negativo na obra de Bataille, trata-se de que Blanchot, justamente, excede esse viés de imanentização do negativo, como quando, não por acaso, Foucault, Derrida e Levinas, todos eles afirmam a qualidade não dialética do negativo blanchotiano. Nas palavras de Levinas, o não blanchotiano “Ce *non* ne rassemble pas à la négativité hegelienne et marxiste”⁴². Ou seja, sua particularidade, que designo aqui sob o termo complexidade específica, vai no sentido de que, por mais imiscuida que sejam as questões hegelianas e batailleanas na obra de Blanchot, é imprescindível notar sua extrapolação da lógica dialética, como nas seguintes palavras de Foucault:

C'est pourquoi le langage de Blanchot ne fait pas un usage dialectique de la négation. Nier dialectiquement, c'est faire

40. Ibidem, p. 63.

41. DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène*, 1967, p. 61.

42. LEVINAS, Emmanuel. “Le regard du poète, 1975, p. 19.

43. FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*, 2009, p. 22.

44. DERRIDA, Jacques. “De l’économie restreinte à l’économie générale”, 1967, p. 383.

entrer ce qu’on nie dans l’intériorité inquiète de l’esprit. Nier son propre discours comme le fait Blanchot, c’est le faire passer sans cesse hors de lui-même, le dessaisir à chaque instant [...] l’érosion indéfinie du dehors; pas de vérité s’illuminant enfin, mais le ruissellement et la détresse d’un langage qui a toujours déjà commencé.⁴³

Fundamentalmente, disto trata-se a impossibilidade de morrer, de não fazer entrar na interioridade inquieta do espírito aquilo que ele nega. Aquilo que, a título de pretexto, o poder de decreto de morte faz imanentizar na totalização da realidade. Daí a afinidade do pensamento derridiano à indisposição de Blanchot para com a programática dialética, em que Derrida, na crítica da presentidade – como produto da imortalidade – busca encontrar a acontecimentalidade do tempo para além da totalidade fática, pois:

Risquer la mort ne suffit pas si la mise en jeu ne se lance pas, comme chance ou hasard, mais s’investit comme travail du négatif. La souveraineté doit donc sacrifier encore la maîtrise, la *présentation* du sens de la mort [...] découvrant soudain la limite du discours et l’au-delà du savoir absolu.⁴⁴

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. “A noção de dispêndio”. In: _____. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. vol. I. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. “La littérature et le droit à la mort”. In : _____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- _____. “L'échec de Baudelaire”. In: _____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- _____. “Pensar el apocalipsis”. In: _____. *Escritos políticos*. Tradução de Lucas Bidon-Chanal. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- CRÉPON, Marc. “Présentation. La réception de Rosenzweig en France. En mémoire de Stéphane Mosès”. *Les Études philosophiques*, n. 89, p. 147-150, fev. 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Aporias*. Tradução de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____. “De l'économie restreinte à l'économie générale”. In : _____. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- _____. “La pharmacie de Platon”. In : _____. *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Séminaire La peine de mort*. Paris: Galilée, 2012.
- _____. “Penseur de l'événement”. Entrevista de Jérôme-Alexandre Nielsberg. *L'Humanité*, 28 jan. 2004. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/evnement.htm>
- FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. França: Fata Morgana, 2009.

LEVINAS, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*. Tradução de María Tapia. Madri: Cátedra, 2005.

_____. “Le regard du poète”. In : _____ *Sur Maurice Blanchot*. França: Fata Morgana, 1975.

SOUZA, R. Timm. *A justiça em seus termos*. Rio de Janeiro: Lumens Juris, 2010.

_____. *Existência em decisão*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

À beira do fora: grito e *experimentum linguae*

Vinícius Nicastro Honesko
UFPR

Resumo

O presente ensaio aborda o problema do *fora* e do grito a partir do pensamento de Maurice Blanchot e alguns de seus interlocutores. Apresenta como o grito pode ser relacionado às possibilidades de pensar a questão da língua. Mostra como uma compreensão do limite da linguagem é tocado por Blanchot em *A parte do fogo*. Em seguida, analisa a questão do *mistério* da linguagem – o *há* a língua – a partir de certas leituras de Giorgio Agamben e Jean-Luc Nancy. Propõe, também, que as compreensões de *pensamento do fora* e de *experimentum linguae* podem, de alguma maneira, ser ligadas. Por fim, após passar por várias questões acerca do impossível e da resistência – própria ao *humano* – no uso da língua, pensa como certa *experiência da linguagem* enquanto *pensamento do fora* é ainda a possibilidade de dizer quando tudo parece já ter sido dito.

Palavras-chave: grito; limite da linguagem; pensamento do fora; *experimentum linguae*.

Abstract

The present essay approaches the problem of the *outside* and of the *shout* from the thought of Maurice Blanchot and some of his interlocutors. It presents how the *shout* can be related to the possibilities of thinking the question of the language. It shows how Blanchot touches the comprehension of the limit of the language in *The work of fire*. Thereafter, it analyses the question of the *mystery* of the language – the *there is* language – from certain readings of Giorgio Agamben and Jean-Luc Nancy. It also proposes that the comprehensions of *thought of the outside* and of *experimentum linguae* can, somehow, be connected. At last, after crossing various propositions concerning the impossible and the resistance – proper of the *human* – in the use of language, it thinks how some *experience of the language* as *thought of the outside* still is a possibility of saying when everything already seems to be said.

Key-words: shout; limit of the language; thought of the outside; *experimentum linguae*.

1. DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, 1991, p. 79.
2. *Ibidem*, p. 80.
3. *Ibidem*, p. 80.
4. FOUCAULT, Michel. "O Pensamento do Exterior", 2009, p. 223.
5. *Ibidem*, p. 223.
6. BLANCHOT, Maurice. *Une Voix Venue d'Ailleurs*, 2002, p. 67. Tradução nossa.
7. Em Giorgio Caproni essa *Besta* também aparece como o inominável, o por trás das palavras (além, para fora das palavras) como a *Besta assassina*, que só o poeta sabe: "A Besta assassina. / A Besta que ninguém nunca viu. / A Besta que subterraneamente / - falsamente mastim - / cada dia te elide. / A Besta que te vivifica e assim te mata... / / Eu só, com um nó na garganta, / sabia. Está atrás da Palavra." Cf. CAPRONI, Giorgio. *A Coisa Perdida. Agamben comenta Caproni*, 2011, p. 263.

Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri.
René Char

Gilles Deleuze, em seu livro sobre o Barroco, ao analisar a questão dos princípios de identidade e de contradição em Leibniz, diz que para o filósofo alemão os princípios parecem-se com gritos, pois "cada um assinala a presença de uma classe de seres, seres que lançam o grito e se fazem reconhecer por esse grito"¹. De fato, não se trata de uma abstenção ou anulação da questão do conhecimento, mas, continua Deleuze,

faz com que conheçamos uma classe de seres, a dos Idênticos, que são seres completos. O princípio de identidade, ou sobretudo de contradição, é somente o grito dos Idênticos e não pode ser abstrato. É um sinal. Os idênticos são indefiníveis em si e talvez incognoscíveis para nós; nem por isso deixam de ter um critério que o princípio nos permite conhecer ou ouvir.²

O grito, a interjeição que é o grito, tem a forma rumorosa de um apontar para o fora, na direção do apagamento reflexivo da linguagem (o princípio não dá um conhecimento interior, mas apresenta os Idênticos como seres completos, infinitos por si, em *não relação*, pois "não há elemento que um possa afirmar e outro negar"³). De outro modo, poderíamos dizer que a linguagem, pensada como "o próprio brilho do exterior"⁴, é também um infinito que se abre sobre sua Identidade e, com isso, para além de qualquer *função* (informativa, comunicativa), dá-se também como um *lugar* próprio ao abandono da reflexão, da interiorização e atribuição de causas. Cessa a perseguição das negativas dialéticas – que se interiorizam na inquietude da reflexão – e o pensamento é devolvido ao exterior.

A partir do momento, efetivamente, em que o discurso para de seguir a tendência de um pensamento que se interioriza e, dirigindo-se ao próprio ser da linguagem, devolve o pensamento para o exterior, ele é também e de uma só vez: narrativa meticulosa de experiência, de encontros de signos improváveis – linguagem sobre o exterior de qualquer linguagem, falas na vertente invisível das palavras; e atenção para o que da linguagem já existe, já foi dito, impresso, manifesto – escuta não tanto do que se pronunciou nele, mas do vazio que circula entre suas palavras, do murmúrio que não cessa de desfazê-lo, discurso sobre o não-discurso de qualquer linguagem, ficção do espaço invisível em que ele aparece.⁵

A voz que vem de fora, vem da linguagem por si mesma, a voz do carvalho, "linguagem rigorosa e fechada do aforismo, como nos fala na indistinção de uma palavra primeira"⁶, lê Blanchot em René Char, na, pelo poeta chamada, *besta inominável*⁷.

É o exterior aberto, desnudado, é o grito por saber que a poesia está “ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento”⁸. Blanchot abre esse campo do impossível e, lendo Artaud, percebe que “ser é não ser, é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência”⁹.

O grito, a declaração de existência de um Idêntico, de um absolutamente singular, da conjugação de um ateísmo com a escritura (o nome de Deus, um nome sem conceito, que é chamado – por vezes como neutro – e, apenas como um Idêntico em *não relação*, para lembrar Deleuze, dá-se como uma outra experiência da linguagem: um *experimentum linguae*, diria, em outra clave, Giorgio Agamben), é também o clamor dessa “feroz abstinência”, dessa ausência e afastamento ou *ausentamento*, como diz Jean-Luc Nancy, do sentido. Aliás, lembra o próprio Nancy a respeito de Blanchot:

Na conjunção do ateísmo e da escritura Blanchot reúne, no mesmo texto e no mesmo título, aquela do humanismo e do grito. O humanismo do grito seria o humanismo que abandona toda idolatria do homem e toda antropoteologia. Se não é exatamente no registro da escritura, também não é naquele do discurso – mas no do grito. Precisamente, “ele grita no deserto”, escreve Blanchot. Não é por acaso que ele retoma uma fórmula insigne do profetismo bíblico.¹⁰

A exasperação de um sentido que se ausenta, a borda da e que é a linguagem (e Alejandra Pizarnik tocava essa borda afiada com seus pássaros: “Mas a ti quero olhar até que teu rosto se distancie de meu medo como um pássaro da borda afiada da noite”¹¹), uma experiência patética (e mesmo ética) em que o *pathos* impossibilita ao *eu-sujeito*¹² uma materialização inerte e ilusoriamente soberana.

Trata-se, mais do que do estado paroxístico em que o eu grita e se desgarra, de um sofrimento como indiferente, e não sofrido, e neutro (um fantasma de sofrimento), se aquele que está exposto a ele permanece despojado, justamente pelo sofrimento, desse “Eu” pelo qual padeceria. Assim é como o vemos: a marca de semelhante movimento consiste em que, pelo fato de o experimentarmos, escapa de nosso poder de experimentá-lo, e não é o que fica fora de experimentação, mas sim este algo de cuja experimentação já não podemos escapar. Experiência que alguém representará como estranha e, inclusive, como a experiência do estranhamento, porém, caso assim seja, reconhecemos que não o é, por estar muito distanciada: ao contrário do que está tão perto que toda distância em relação a ela está proibida – estranha na mesma proximidade.¹³

8. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 51.

9. *Ibidem*, p. 53.

10. NANCY, Jean-Luc. “Le Nom de Dieu chez Blanchot”, 2005, p. 133. Tradução nossa.

11. PIZARNIK, Alejandra. “Caminhos do Espelho (1962)”. *Revista Polichinello*, 2014, p. 44.

12. “La renuncia al yo sujeto no es una renuncia voluntaria, por tanto tampoco es una abdicación involuntaria; cuando el sujeto se torna ausencia, la ausencia de sujeto o el morir como sujeto subvierte toda la frase de la existencia, saca el tiempo de su orden, abre la vida a la pasividad, exponiéndolo a lo desconocido de la amistad que nunca se declara.”. Cf. BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*, 1987, p. 32.

13. BLANCHOT, Maurice. *El Diálogo Inconcluso*, 1993, p. 88-89. Tradução nossa.

14. ALIGHIERI, Dante. *De Vulgari Eloquentia*, 1986, s/p. Tradução nossa.

15. HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*, 2005, p. 18. Tradução nossa.

A experiência da linguagem, do fora, do exterior, acontece nesse estranhamento: distância e proximidade que sufocam uma reflexão interior, um humanismo da palavra meditada, e o lançamento ao risco (*ex periri*: experiência sempre como exposição ao risco, à morte), ao grito que clama desde o deserto. Da exposição à morte, do lançar-se *efetivamente à morte* como uma abertura à linguagem (às línguas históricas), conta-nos Dante. No *De vulgari eloquentia*, fala sobre como as línguas históricas nascem após a expulsão do paraíso. Diz Dante:

Quanto à palavra que a voz do primeiro falante pronunciou pela primeira vez, é um ponto que não hesito em considerar mais que claro para uma pessoa com a mente lúcida: foi o equivalente de “Deus”, isto é, *El*, dito em tom de pergunta ou de resposta. À razão parece de fato absurdo e horrendo que o homem tenha nomeado algo antes de nomear Deus, tendo sido criado a partir Dele e por Ele. É portanto razoável que, como depois da transgressão cometida pelo gênero humano, todo homem comece a falar dizendo “ai”, de modo que aquele que precedeu tal transgressão tenha, ao contrário, iniciado com alegria.¹⁴

O que Dante parece evocar é o fato de que, após a Queda, a linguagem humana só pode ter início por meio de um grito de dor e desespero (uma interjeição, portanto, nem uma enunciação, nem uma pergunta ou uma designação). A marca da passagem entre eternidade e tempo histórico, assim, é o arruinar-se da língua alegre dos nomes em exclamação, no grito de dor, que assinala toda língua histórica. Não há volta ao mundo edênico dos nomes; a condenação é inexorável. E, na tradição judaico-cristã, desde a primeira língua, a língua pré-babélica, qualquer tentativa humana de reencontro de uma língua dos nomes está condenada. Talvez seja por isso que Dante, no Canto XXXI do “Inferno”, condene Nemrod – um dos gigantes descendentes de Noé, apresentado no Gênesis como um “valente caçador” [Gn. 10,9], e cujos sustentáculos de seu reino foram Babel, Arac e Acad [Gn. 10,10] e a quem a tradição atribui o projeto de construção da torre de Babel – à perda da linguagem significante. A condenação, entretanto, não é ao silêncio, mas à fala desarticulada, ao pronunciar glossolálico de sons que não produzem sentido. Na condição infernal, Nemrod perde a capacidade de uma *voz articulada* (a *phoné enartros* aristotélica) e, com isso, todo *logos* lhe é interdito; porém, não só a capacidade de articular a voz perde Nemrod. Podemos acrescentar que em sua condenação está também a perda da capacidade de gritar. Como sugere Daniel Heller-Roazen, a proposta dantesca de que as línguas históricas surgem de uma interjeição deve ser lida como uma condição da própria língua. Isto é, “assim como pode haver uma exclamação [...], pode haver uma língua [...]; uma língua na qual alguém não possa gritar absolutamente não seria uma língua humana”¹⁵.

Não há senão a possibilidade do grito primeiro como marca *original* (um turbilhão; um *salto do tigre* constantemente presente, no melhor sentido benjaminiano; uma origem presente que não cessa de irromper), como traço na borda-linguagem.

Não é a voz que é a actualidade da fala, ela é sempre somente uma voz, a sua ou a minha, falante ou cantante, uma outra de cada vez. Está sempre partilhada, num certo sentido é a própria partilha. Uma voz começa aí onde começa o entrincheiramento de um ser singular. Mais tarde, com a sua fala, ele refará laços com o mundo, dará sentido ao seu próprio entrincheiramento. Mas primeiro, com a sua voz, clama um puro desvio, e isso não faz sentido.

- Toda a voz clama no deserto, como a do profeta. Aliás, é no deserto da existência desamparada, a braços com a falta e a ausência, que a voz se faz primeiramente ouvir.¹⁶

O grito do profeta na imensidão do deserto como origem da palavra, como experiência original da língua, como a abertura ao mistério da língua. Na *parte do fogo* – esse resto insignificante em que a arte descobre sua *soberania interior*¹⁷ –, nessa experiência do irrisório inapreensível e exterior, Blanchot, em um texto sobre Lautréamont, fala do *mistério das letras*. Parte de uma “evidência” de que a linguagem é feita de dois elementos distintos – “um material, sopro, som imagem escrita ou tátil, e o outro imaterial, pensamento, significado, sentimento”¹⁸ – para propor uma ideia diversa da linguagem literária, que toque o fundo da dicotomia ao ponto de colocar os dois planos ressaltados como antagônicos (na proposição de Valéry “l’hésitation prolongée entre le sens et le son”¹⁹) em contato e, com isso, ver surgir o mistério da linguagem, seu silêncio que lhe dá suporte. Depois de várias conjecturas sobre análises abstratas da linguagem, nas quais um leitor a decomporia em elementos – justamente os dados materiais (o sopro que se torna palavra) e os imateriais (o sentido que se torna ideia) – para procurar uma relação entre ambos, Blanchot se depara com o limite de tal busca:

Os dois elementos que de início eram apenas fatores, isolados pela análise, mas não existindo à parte na realidade, tornaram-se agora partes autônomas da linguagem: o sopro é palavra, o sentido é ideia. Tudo se realizou na forma de fragmentos reais do discurso, que eram apenas constituintes abstratos do discurso. Mas, a partir do momento em que o lado material da linguagem se torna uma porção independente da linguagem, como o é uma palavra, compreendemos melhor que a passagem desse lado para o outro e, mais ainda, sua indiferenciação nessa passagem se tornem um escândalo ou pelo menos fenômenos bastante misteriosos – exatamente o próprio mistério.²⁰

16. NANCY, Jean-Luc. “Vox Clamans in Deserto”. *Cadernos de Leituras*, 2013, p. 4.

17. PELLEJERO, Eduardo. *Da morte da arte à hora dos assassinos*. Texto no prelo, gentilmente cedido pelo autor.

18. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 60.

19. VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*, 1960, p. 637.

20. *Ibidem*, p. 60.

21. Ibidem, p. 61.

22. Ibidem, p. 63.

O que está em jogo nas análises blanchotianas não é apenas uma dimensão estrutural da linguagem, mas a questão fundamental da linguagem literária, do encontro com uma dimensão em que o poeta (o escritor) coloque-se em jogo na linguagem, sinta o som (material) e o sentido (imaterial) suspensos e, por isso, faça sua experiência fundamental da linguagem – uma experiência que ultrapassa uma dimensão puramente estética para ingressar numa instância ética. Continua Blanchot:

Mas talvez amedrontado pela vizinhança do mistério, nosso leitor agora o afaste depressa demais. Talvez esqueça o essencial. Não estamos à procura de um mistério qualquer, mas do mistério nas Letras, e não de uma descrição qualquer da linguagem, mas dessa descrição requerida pela literatura. A literatura não é apenas a linguagem em repouso, a linguagem definitivamente feita, imobilizada e morta; é mais do que isso e, no entanto, é também unicamente isso, pois aspira ao paradoxo de uma língua que, construindo-se e como nascente, quisesse por isso mesmo ser definitivamente feita: ser perfeita. A linguagem da literatura não quer ser distinta da liberdade daquele que a fala e, ao mesmo tempo, quer ter a força de uma palavra impessoal, a existência de *uma língua que se fala sozinha*. Ela é uma coisa, uma natureza e a consciência que arruína tudo isto.²¹

O mistério a que Blanchot chama atenção, o mistério por excelência, é o mistério do mundo, da existência de algo, do sentido das coisas que só é dado pela linguagem, pelo nome de cada uma das coisas. Blanchot, que neste momento pensa os limites da literatura, vê o mistério da nomeação das coisas, não propriamente do dizer as coisas; o nome das coisas (o *onoma* dos gregos) é uma *evidência*, o que se dá a ver como e na linguagem e que, portanto, expõe as relações internas à linguagem, apresentadas como mistério.

Mas é por ocasião da palavra que acontece o mistério e talvez como uma parte de não-linguagem, como a parte que na própria linguagem seria sempre estranha à linguagem e sua contradição sem fim, mas é também a partir desse fim que a linguagem fala melhor. O mistério está menos nessa não-linguagem do que na relação entre ele e a palavra, relação indeterminável, pois é nessa relação que a palavra se realiza e a não-linguagem, por sua vez, só aparece como uma linguagem simplesmente diferenciada, isto é, tal como as palavras devem descrevê-la para que a compreendamos, mas tal como ela não pode ser, já que essas próprias palavras precisam dela para se fundirem na relação que as forma.²²

O mistério está na relação entre a não linguagem, essa pressuposição de um vazio para que possa haver linguagem, e a palavra; e esse calar-se mistérico, de fato, pode ser lido como

a intransponibilidade dos elementos materiais e imateriais da linguagem, ou, da língua à fala (para falar com Benveniste).

Essa experiência da linguagem dirige-se, portanto, a um ponto que não é um fora da linguagem, mas a própria condição de possibilidade da linguagem, o fora que é a linguagem. Ou ainda, como alerta Jacques Derrida, “somente há borda, somente há limite na linguagem... Quer dizer, referência. Dado que nunca há nada a não ser referência, uma referência irreduzível, pode-se também concluir que o referente – tudo, salvo o nome – é ou não é indispensável”.²³

A voz que clama no deserto é a mesma da viagem iniciática em que o poeta ingressa. Não é o início de nenhum mistério que não o próprio ingresso na palavra. Em tal viagem é como se a saída da infância e o ingresso na vida adulta então se tornassem também expressão do poeta como ser cindido, sempre em busca de um espaço original (*khôra*) para experimentar uma língua própria. Ou seja, o mistério das letras, o mistério da linguagem, não é uma impossibilidade da linguagem, um silêncio fora da linguagem, mas, justamente, a experiência *desse* fora.

Em um texto sobre o mito de Perséfone, Giorgio Agamben diz que a questão do silêncio que envolve o mistério dos iniciados – partindo da etimologia do termo mistério (*myein*, o fechar os olhos e sobretudo a boca no início dos ritos sagrados) – não dizia algo velado ao qual teriam acesso somente iniciados, mas um silêncio que dizia respeito aos próprios iniciados. Retomando os diálogos exotéricos perdidos de Aristóteles (transmitidos por Miguel Pselo), nos quais o estagirita traça uma distinção entre ensinamento (o que é gerado no homem a partir da escuta) e iniciação (quando o intelecto sofre – do verbo *paschein*, e daqui *pathos* – uma iluminação), e os conectando com o *De Anima* e a *Metafísica*,²⁴ o filósofo italiano explica que a diferenciação proposta por Aristóteles – na sua teoria da consciência – dá-se justamente porque *paschein* compreende dois significados: o primeiro, que diz respeito àquele que ainda está aprendendo, significa a destruição em ato de um princípio contrário (da *potência de aprender* anterior); o segundo diz respeito ao sujeito que já tem o hábito de um saber e que, mesmo tendo o saber em ato, conserva junto de si a potência de aprender que lhe é anterior²⁵ (e, em certo sentido, o que é trazido à tona é o motivo da conservação da potência no ato de conhecimento). Assim, “os dois modos de acesso ao ato da *theoria* aqui descritos correspondem exatamente aos dois gêneros de conhecimento”,²⁶ quais sejam, ensinamento e iniciático.

Desse modo, Agamben interpreta a experiência mística em Elêusis como um êxtase do *iniciado* que, entretanto, não é um processo psíquico inexplicado, “mas uma visão análoga à *theoria*, ao conhecimento supremo do filósofo. Essencial, em ambos os casos, era que não se tratava mais de um aprendizado, mas

23. DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*, 1995, p. 43.

24. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La Ragazza indicibile*, 2010, p. 13-16.

25. ARISTÓTELES. *De anima*, 2006, p. 84.

26. AGAMBEN, Giorgio. *La Ragazza indicibile*, 2010, p. 14. Tradução nossa.

27. Ibidem, p. 15.
28. Ibidem, p. 15.
29. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-philosophicus*, 1968, p. 128.
30. BACHMANN, Ingeborg. *Il dicibile e l'indicibile*, 2009, p. 64. Tradução nossa.
31. Cf. VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e revolução*, 2008, p. 16-18.
32. AGAMBEN, Giorgio. *Kommerell, o del Gesto*, 1991, p. XIV. Tradução nossa.

de um dar-se a si mesmo e um cumprir-se do pensamento”.²⁷ O acesso ao mistério concedido pelo iniciado é, desse modo, um tocar o silêncio do lugar do discurso. Agamben, tecendo considerações sobre a *Metafísica* aristotélica, conclui:

Na *Metafísica* (1051 b, 22-24), portanto, Aristóteles diz que, no conhecimento das coisas não compostas, o verdadeiro consiste no *thigein kai phanai*, no ‘tocar e nomear’, explicando logo em seguida que a “nomeação” (*phasis*, o proferir palavras não ligadas na forma do juízo) não é a mesma coisa da “proposição” (*kataphasis*, dizer algo sobre algo). O conhecimento adquirido em Elêusis podia, portanto, ser expresso por meio de nomes, mas não por meio de proposições; a “moça indizível” podia ser *nomeada*, mas não *dita*. Isto é, no mistério não havia espaço para o *logos apophantikos* (*de interpr.*, 17b, 8), mas apenas para o *onoma*. E, no nome, acontecia algo como um “tocar” e um “ver”.²⁸

Aproximação de conhecimento e mistério, a partir do *onoma*, do nome: eis uma forma de experimentar o fora, a *evidência* do grito, a presença de uma classe de seres, para dizer com Deleuze. A língua que diz não pode ser dita, e o mundo que se abre pela linguagem permanece misterioso: pode-se dizer *como* é o mundo, mas isso não é dizer *que* o mundo é. A poeta Ingeborg Bachmann, em uma de suas emissões radiofônicas da década de 60, ao comentar o aforismo 6.432 do *Tractatus Lógico-philosophicus* de Wittgenstein – “Como é o mundo é perfeitamente indiferente para o que está além. Deus não se manifesta no mundo”²⁹ – aproxima-o de Heidegger e apresenta, aí, uma espécie de dimensão da experiência da linguagem tangencial ao dizível e ao indizível:

Essa é a proposição mais amarga do *Tractatus*. Nela ressoa o verso de Hölderlin “Tão pouco de nós toca aos Olímpicos”; mas aqui se pretende dizer que Deus permanece o deus escondido, o *deus absconditus*, o qual não se mostra neste mundo para nós representável mediante um esquema formal. Se do mundo podemos falar, se, portanto, podemos-lo representar, se o dizível pode ser, então tudo isso pode ser somente graças ao indizível, ao Místico, ao limite – ou como quer que se queira chamar.³⁰

A poesia e a filosofia, na tradição ocidental, são espécies de tentativas de expor esse lugar da pressuposição; e essa tarefa só pode ser – assim como os místicos faziam ao experienciar o ingresso nessa escura zona da palavra, porém, sem as redenções divinas – tentar dizer o indizível da linguagem.³¹ No entanto, no mundo contemporâneo, ao contrário da expectativa mística de ingresso na transcendência – cujo indizível seria o próprio Deus –, é de um mistério profano, “cujo único objeto é a própria existência”,³² que se trata.

Tal mistério profano é a mais banal ocupação do homem com uma palavra, esta que já não se prende ao seu fundamento silencioso (e, assim, metafísico). Nesse sentido, Jean-Luc Nancy, nos traços das *Paixões* de Derrida, fala que no mistério não há um conteúdo de significados a ser revelado, mas infinito de sentidos que se abre nos nomes próprios e que retira a pergunta imediata que se faz diante do mistério – “o que isso quer dizer?” –, pois não há sentido último (uma espécie de verdade do ser), mas o infinito de sentidos do mundo aberto pela linguagem:

Nós aprendemos, precisamente, que não há um mistério que esperaria ser desvelado e que nos revelaria um sentido escondido. Não há um sentido último, mas há um “infinito do sentido”, a fórmula foi pronunciada. Esse infinito do sentido não é nada que nós poderíamos tomar, nada que nós, tampouco, poderíamos figurar e, ainda menos, do qual poderíamos fazer para nós algo como um deus, para não falar de um ídolo. [...] É por isso que diante de um homem ou de uma mulher, obviamente, o que nós chamamos uma “pessoa”, isto é, algo, se assim posso dizer, que está antes de tudo apresentado por um rosto e um nome – e o nome diz a verdade do rosto –, estou diante de uma singularidade, e é dessa singularidade que me diz algo o nome, o nome próprio. Ora o nome próprio, como sabemos pela boa linguística, não quer dizer nada, mesmo se é transferência de um nome comum. E somente o rosto, assim que ele me apresenta traços, aspectos, olhares, mostra-me também que não me entrega a intimidade da pessoa. E que talvez ela não pode ser entregue, significada.³³

O olhar para as coisas – um olhar que é já sempre atravessado pela linguagem – revela o mundo, o infinito de sentidos das relações singulares das coisas e nomes; revela nada mais do que a própria linguagem enquanto, novamente com Deleuze, um Idêntico. A linguagem chamada na grande extensão desse abismo exterior que é o deserto pelo grito.

É nesse sentido, creio, que a experiência do mistério é, no fundo, a experiência, ousaria dizer, mais comum. Ela é a experiência que acontece assim que nós não estamos ocupados com outra coisa – e “outra coisa” é evidentemente o que é sem mistério, que pode conter muitos supostos mistérios, isto é, de fato, segredos, coisas que não conhecemos, truques a serem encontrados, receitas a aprender, competências a manejar quando assim o podemos, se nós podemos. Mas isso que se produz sem cessar não é mistério. Melhor dizendo, não é concedido da manhã à noite, em cada minuto, encontrar-se diante do mistério sem segredo, mas isso se produz por momentos – se nisso prestamos atenção. E penso, além disso, que é muito simples e muito evidente dizer que, sem isso, nós não continuaríamos a viver numa humanidade tão difícil, que deixa a vida tão difícil. Nós continuamos porque sabemos algo do mistério de cada um,

33. NANCY, Jean-Luc. “L'évidence du mystère”, 2011, p. 84-85. Tradução nossa.

34. Ibidem, p. 90-91.

35. NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*, 2006, p. 102. Tradução nossa.

36. Algo próximo ao que Agamben, nos traços de Deleuze, diz ser a resistência enquanto criação: “Possiamo ora comprendere in modo nuovo la relazione fra creazione e resistenza di cui parlava Deleuze. Vi è, in ogni atto di creazione, qualcosa che resiste e si oppone all’espressione. Resistere, dal latino sisto, significa etimologicamente ‘arrestare, tener fermo’ o ‘arrestarsi’. Questo potere che trattiene e arresta la potenza nel suo movimento verso l’atto è l’impotenza, la potenza-di-non. La potenza è, cioè, un essere ambiguo, che non solo può tanto una cosa che il suo contrario, ma contiene in se stessa un’intima e irriducibile resistenza. Se questo è vero, dobbiamo allora guardare all’atto di creazione come a un campo di forze teso fra potenza e impotenza, potere e poter-non agire e resistere. L’uomo può avere signoria sulla sua potenza e aver acesso a essa solo attraverso la sua impotenza; ma – proprio per questo – non si dà, in verità, signoria sulla potenza ed essere poeta significa: essere in balia della propria impotenza. Solo una potenza che può tanto la potenza che l’impotenza è allora la potenza suprema. Se ogni potenza è tanto potenza di essere che potência di non essere, il passaggio all’atto può solo avvenire trasportando nell’atto la propria potência-di-non. Ciò significa che, se a ogni pianista appartengono necessariamente la potência di suonare e quella di non suonare, Glenn Gould è, però, solo colui que può non suonare e, rivolgendo la sua potência non solo all’atto ma alla sua stessa impotenza, suona, per così dire, con la sua potência

homem, animal, planta e do mistério deste mundo que nós transformamos sem cessar. Nós sabemos que é o mistério de um sentido infinito.³⁴

Revelar o sentido de um mistério não é desvendar o ser por trás do significante linguístico, um absoluto – que poderia, inclusive, ser o Absoluto, o *deus absconditus* no mundo –, uma razão última que determinasse o sentido da revelação, pois

[...] tudo quanto existe é sua própria razão, não tem nenhuma outra, o que não quer dizer que seja em si mesmo princípio e fim, já que não é “si mesmo”. É sua própria disposição como pluralidade de singularidades. Esse *ser* se expõe então como o *entre* e como o *com* dos singulares. *Ser*, *entre* e *com* dizem a mesma coisa: dizem precisamente o que não pode mais que *ser dito* (o que se denominaria, por outro lado, “o inefável”), o que não se pode apresentar como um ente entre outros, já que é o “entre” de todos os seres (*entre*: dentro, em meio de, com) que são todos e a cada vez uns entre outros. *Ser* não diz nada distinto e, em consequência, se o dizer diz sempre o ser de uma maneira ou outra, em troca o ser não se expõe mais do que no incorpório do dizer.³⁵

A experiência de uma evidência, portanto, é a experiência da linguagem para além de sua fundamentação enquanto instrumento apreendido e manejado no interior (em discursos reflexivos ou em atos comunicativos). É tocar essa evidência e *maravilhar-se* com o *há linguagem*. É, por fim, fazer da língua o lugar da experiência poética e, por certo, ética e política. Porém, tal experiência de maravilha – o *experimentum linguae* que é a poesia e também a ação política – é, de certo modo, uma resposta ao impossível (impossível este que, tomado enquanto impotência, pode ser lido como o ato de criação, a capacidade de resistir e experienciar esse fora³⁶).

Nomeando o possível, respondendo ao impossível. Responder não consiste em formular uma resposta, de modo que se apazigue a pergunta que viria de modo obscuro de tal região. E consiste menos ainda em transmitir – ao estilo de um oráculo – alguns conteúdos de verdade de cujo conhecimento não tivesse carecido o mundo da luz. Mas a existência da poesia, cada vez que é poesia, forma por si mesma resposta e, nessa resposta, é atenção ao que destina (desviando-se) na impossibilidade. Não a expressa, nem a diz, nem a atrai sob a fascinação da linguagem. Mas responde. Toda palavra inicial começa por responder. Resposta ao que todavia ainda não foi ouvido, resposta em si esperçada em que se afirma a espera impaciente do desconhecido e a esperança desejosa da presença.³⁷

Ainda nas suas leituras de Artaud, Blanchot já apontava para esse grito de dor que, longe de um estado psíquico irrisório, é experiência e negação absoluta da separação vida/pensamento. A resposta ao impossível – desenhada com a pergunta: “Será que sofrer é, finalmente, pensar?” –, portanto, é o afrontamento desse pensamento doloroso do fora (o toque na borda da linguagem, a experiência de *khora*):

a impotência nunca é impotente o bastante, o impossível não é o impossível. Mas, ao mesmo tempo, o combate é também aquele que Artaud quer continuar, pois nessa luta ele não renuncia ao que chama de ‘vida’ (o jorro, a vivacidade fulgurante), cuja perda não pode tolerar, que quer unir a seu pensamento e que, por uma obstinação grandiosa e horrível, se recusa a distinguir do pensamento. Ora, este não é mais do que a ‘erosão’ daquela vida, a ‘emaciação’ daquela vida, a intimidade de ruptura e de perda em que não há ida nem pensamento, mas o suplício de uma falta fundamental através da qual já se afirma a exigência de uma negação mais decisiva. E tudo recomeça. Pois Artaud nunca aceitará o escândalo de um pensamento separado da vida, nem mesmo quando está entregue à experiência mais direta e mais selvagem que jamais foi feita, da essência do pensamento entendida como separação, da impossibilidade que ela afirma contra ela mesma como o limite de sua potência infinita.³⁸

A postulação da potência infinita justamente no lugar do impossível, na abertura e clivagem entre potência e impotência, na capacidade de resistir, com o grito, e, assim, criar. Não uma obra, mas uma contínua ação que mantém em si a dor dos possíveis e, no limite, desativa a linguagem tal qual apreendida na reflexão, na informação e na comunicação. A experiência coloca absolutamente em questão o *dispositivo* linguagem e, enquanto grito de criação, é a exposição da língua enquanto tal, enquanto um Idêntico: a coabitação do possível e do impossível no mesmo tabernáculo, é o eterno recomeço (a origem sempre presente – o salto) e a afronta entre potente e impotente, entre possível (que chama) e impossível (ao que se responde). Lembra Agamben que

A potência-de-não não é uma outra potência ao lado da potência-de-: é sua inoperosidade, aquilo que resulta da desativação do esquema potência/ato. Ou seja, há um nexos essencial entre potência-de-não e inoperosidade. [...] O poder não cantar é, antes de mais, uma suspensão e uma exibição da potência de cantar que não transpassa simplesmente ao ato, mas se dirige a si mesma. Isto é, não há uma potência de não cantar que precede a potência de cantar e deve, portanto, anular-se para que a potência possa realizar-se no canto: a potência-de-não é uma resistência interna à potência que impede que esta se exaure no ato e a leva a dirigir-se a si mesma, a fazer-se *potentia potentiae*, a poder a própria impotência.

di non suonare. Di fronte all’abilità, che semplicemente nega e abbandona la propria potenza di non suonare, e al talent, che può soltanto suonare, la maestria conserva ed eserciga nell’atto non la sua potenza di suonare, ma quella di non suonare”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Che cos’è l’atto di creazione?”, 2014, p. 46-47.

37. BLANCHOT, Maurice. *El Diálogo Inconcluso*, 1993, p. 93-94.

38. Idem. *O livro por vir*, 2005, p. 55.

39. AGAMBEN, Giorgio. “Che cos’è l’atto di creazione?”, 2014, p. 52-53.

40. BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*, 1987, p. 35.

41. *Ibidem*, p. 37.

A obra – por exemplo, *Las Meninas* – que resulta dessa suspensão da potência não representa apenas seu objeto: apresenta, junto deste, a potência – a arte – com a qual foi pintado. Assim a grande poesia não diz somente o que diz, mas também o fato de que está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo. E a pintura é suspensão e exposição da potência do olhar, como a poesia é suspensão e exposição da língua.³⁹

Em face do impossível – que nos *exige* resposta – a abertura aos possíveis (a contingência infinita do poder ou poder não); o fora e o grito denunciam, apelam, a língua. Há a suspensão e nada mais. O *experimentum linguae* – cuja forma basilar se dá na poesia, na suspensão e exposição da língua, a desativação do dispositivo linguagem – é ainda poder dizer, mesmo quando tudo parece já ter sido dito, mesmo quando o silêncio se avoluma no horizonte como a intempérie última aos viventes que falam. É ainda poder dizer sem a obrigação de fazê-lo, mas diante da impreterível potência de poder ou não fazê-lo (e o escrevente Bartleby, aqui, toma o posto de anunciador inequívoco dessa experiência, dessa exposição ao fora). É, por fim, ainda tomar em conta que “quando tudo está dito, o que resta por dizer é o desastre, ruína da fala, desfalecimento pela escritura, rumor que murmura: o que resta sem sobra (o fragmentário)”⁴⁰ e, dessa maneira, perceber que “quando tudo se obscureceu, reina o esclarecimento sem luz que anunciam certas palavras.”⁴¹

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. "Che cos'è l'atto di creazione?". In: _____ . *Il Fuoco e il Racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.
- _____. *La Ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*. Milão: Electa, 2010.
- _____. *Kommerell, o del Gesto*. In: KOMMERELL, M. *Il Poeta e l'indicibile*. Tradução de Gino Giometti. Genova: Marietti, 1991.
- ALIGHIERI, Dante. *De Vulgari Eloquentia*. In: _____. *Opere minori di Dante Alighieri*. Tradução de Sergio Cecchin. Torino: UTET, v. 2, 1986. Disponível em: <http://www.classicalitaliani.it/dante/prosa/vulgari_ita.htm#_ftnref14>.
- ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006
- BACHMANN, Ingeborg. *Il dicibile e l'indicibile*. Tradução de Barbara Agnese. Milão: Adelphi, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- _____. *El Diálogo Inconcluso*. Tradução de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- _____. *La escritura del desastre*. Tradução de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1987.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Une Voix Venue d'Ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.
- CAPRONI, Giorgio. *A Coisa Perdida. Agamben comenta Caproni*. BERNARDINI, Aurora Fornini (Org.). Tradução de Aurora Fornini Bernardini. Florianópolis: EDUFSC, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- FOUCAULT, Michel. "O Pensamento do Exterior". In: _____. *Ditos e Escritos. Vol. III. Estética: Literatura e Pintura; Música e Cinema*. MOTTA, Manuel Barros da(Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*. Tradução de Julia Benseñor. Buenos Aires: Katz Editores, 2005.

NANCY, Jean-Luc. “L'évidence du mystère”. In: _____. *Le Voyage Initiatique*. Paris: Albin Michel, 2011.

_____. “Le Nom de Dieu chez Blanchot”. In: _____. *La Déclosion. (Déconstruction du christianisme, 1)*. Paris: Galilée, 2005.

_____. *Ser singular plural*. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madri: Arena Libros, 2006

_____. “Vox Clamans in Deserto”. Tradução de Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. *Cadernos de Leituras*. n. 13, p. 1-10, 2013. Disponível em: <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2013/05/nancy.pdf>

PELLEJERO, Eduardo. “Da morte da arte à hora dos assassinos.” In: _____. *Perder por Perder (e outras apostas intelectuais)*. Texto no prelo, gentilmente cedido pelo autor.

PIZARNIK, Alejandra. “Caminhos do Espelho (1962)”. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko e Davi Pessoa. *Revista Polichinello*. n. 16, s/p, 2014.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e revolução*. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional; USP, 1968.

Blanchot y la imposibilidad de la literatura como experiencia

Carlos Surghi

CONICET- Universidad Nacional de Córdoba- Argentina

Resumo

Este artigo analisa a forma como o ensaísta francês Maurice Blanchot argumenta que toda a literatura do século XX tornou-se uma experiência impossível. Analisamos a noção de trabalho presente no livro *O Espaço Literário* (1959), onde Blanchot constrói uma noção de literatura que pode ser entendida como um processo e não como um objeto, ou seja, uma noção que leva em conta os aspectos de composição antes que a obra literária formal. Assim, o nosso papel é analisar a leitura que Blanchot faz do conceito de autonomia do trabalho escrito como arte, especialmente na análise da relação entre a escrita e experiência em Franz Kafka, escrita de leitura, onde Blanchot percebe uma necessidade para a escrita e experiência de sua impossibilidade.

Palavras-chave: experiência; trabalho; autonomia; gravação; impossibilidade.

Abstract

This paper analyzes how the French essayist Maurice Blanchot argues that throughout the twentieth century literature has become an impossible experience. We analyzed the notion of work present in *The space of Literature* (1959), where Blanchot constructs a notion of literature that can be understood as a process rather than as an object, ie, a notion that takes into account the compositional aspects before formal literary work. Thus our paper is to analyze the reading and writing that Blanchot makes the concept of work as autonomy of art writing, particularly in the analysis of the relationship between writing and experience in Franz Kafka, where Blanchot perceives a need for writing and experience of its impossibility.

Keywords: experience; work; autonomy; writing; impossibility.

El grado cero de la experiencia

1. DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*, 1999, p. 20.

2. Dicho alcance está explicitado por Jacques Rancière en su libro *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, donde se expone que “ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura, ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su calidad ‘literaria’” alcanza para que la crítica se aventure en una distinción literaria que, como tal y específica a su objeto, ya ha sido borrada. RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*, 2009, p. 15.

3. BLANCHOT, Maurice. “Los grandes reductores”, 2002a, p. 77. Cabe señalar que un arte más allá de lo humano es un arte que como tal se piensa por fuera del pensamiento o en el fin mismo del arte; es decir en aquello que ya, o desde siempre, no posee representación pues pasa a ser pura voz, puro cuerpo antes que idea o concepto en el sentido estricto de la representación. Respecto a esto ver AGAMBEN, Giorgio. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, 2008 e *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, 2004.

4. *Ibidem*, p. 81.

De todas las expresiones artísticas que a lo largo del siglo XX evidenciaron los alcances de la modernidad sobre la condición humana, la literatura ha sido sin lugar a dudas la práctica en donde los niveles de experimentación se han dado con mayor intensidad; donde, como plantea Arthur Danto, hablar “después del fin del arte”¹ tal vez no sea otra cosa más que hablar del fin del sujeto en el sentido de que su nivel de expresión denota una manifiesta oscuridad. Es más, podríamos decir que todo procedimiento discursivo en el terreno literario se ha disuelto como tal, ha perdido su carácter representativo y mimético en procura de lograr un nuevo alcance². Por lo tanto en determinados momentos ese nuevo alcance es una experiencia que está por afuera de lo literario, en una zona allende lo posible de representar, en el exterminio de toda condición y forma, en la imposible reiteración de cualquier experiencia.

Sin embargo esa representación de lo nuevo tiene que ver con el origen mismo de una literatura que ya no puede escribirse según los parámetros tradicionales de preceptivas o procedimientos creativos consagrados. Por sólo citar un ejemplo podríamos decir que la ejecución de cualquier obra parecería demandar hasta las últimas fuerzas del sujeto que la llevaba adelante; y tal vez por eso mismo se ha vuelto habitual hablar de la maldición o el padecimiento de la escritura, de una práctica de la literatura que se cobra la vida de quien la ejecuta y que finalmente se consagra en esa especie de aniquilación premeditada que es todo libro que termina con su autor. Tal es el caso de Kafka por ejemplo, quien pide destruir sus manuscritos inconclusos pues la muerte le pone fin a su obra y no su propia voluntad compositiva, la cual por otro lado era extremadamente autoexigente. Pero efectivamente un arte que está más allá de lo humano es un arte sin sujeto, un arte que se realiza por fuera de lo que Blanchot llama los grandes reductores: el estado, la lengua y la metafísica³. Ahora bien un arte por fuera de la reducción no es otra cosa que una arte venidero, próximo a una nueva forma y a una experiencia aun no provista de palabras, pues como señala el mismo Blanchot:

ciertamente las obras, ya se trate de libros o de otras formas artísticas, son productos, pero lo que se produce no son solamente riquezas en el sentido más general, sino opiniones, después valores, más tarde formas y el oscuro poder de dar o negar el sentido, la palabra venidera.⁴

De este modo en más de un sentido la tan mentada muerte del autor no refiere solamente a la preponderancia discursiva en

la representación del mundo, sino también al padecimiento de tener que hablar por medio del lenguaje, y a la vez, de ser el lenguaje mismo quien expresa esa muerte. El escritor argentino César Aira, distante de esa experiencia en sus novelas y haciendo una especie de elogio del procedimiento por sobre los resultados, ha expuesto un poco esa paradoja de obras verdaderamente monstruosas no solo por su extensión sino por la experiencia que significaron para quienes las hicieron. Aira señala que “mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desgarrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola”⁵. Lo cierto entonces en esta observación decreciente es que desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX la literatura podría considerarse como una experiencia de riesgo, como “un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano”⁶.

Es así que la condición inhumana del arte es lo que ha vuelto imposible una experiencia del arte, de la literatura misma. Ahí entonces donde espera la última novela de veinte años de elaboración y siete gruesos volúmenes que acaban sustrayendo del mundo a su autor, encerrándolo en su habitación y acelerando su muerte, parecería estar hablando la forma última de una práctica que ya no tiene mucho que ver con los resultados o los objetos que la representan, sino más bien con una especie de insatisfacción siempre distante y llena de ansiedades. En cierto sentido, la obra como objeto formal acabado importa menos que el proceso entendido como padecimiento, pues en ese procedimiento encontramos lo que podríamos llamar la práctica de la literatura como experiencia imposible.

Sin embargo esa experiencia de una literatura que al realizarse no sólo disuelve las formas que la preceden sino también la subjetividad que la lleva adelante, tiene que ver con que la literatura misma se ha vuelto una experiencia imposible. Imposible en el sentido de llevarla a cabo como obra, e imposible en el sentido de reducirla a una imagen que nos ayude a pensarla como un objeto de límites precisos. De este modo, la literatura es también el espacio en el cual el pensamiento moderno se reconoce frente a la desgracia de un mundo que, al ser representado, escapa una y otra vez a los esfuerzos del lenguaje, el escritor y la obra. Al respecto, en su libro *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*, Sergio Cueto sostiene que la imposibilidad de la literatura es en verdad su respuesta ante la presencia de la *desgracia*. Tanto es así que volverse imposible es una imposición del instante en el cual la literatura puede acontecer, puede ser necesaria para hablar de lo que ya no se puede hablar o de aquello que no soporta palabra alguna. Sin embargo, la desgracia viene a ser el límite mismo del pensamiento, el pensar sobrellevado por la catástrofe o el pensamiento producto del hundimiento que hace que la literatura surja cuando todo parece desaparecer;

5. AIRA, César. “La nueva escritura”. *Revista Boletín*, 2002, p. 165.

6. *Ibidem*, p. 165.

7. CUETO, Sergio. *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*, 1997, p. 7. Respecto a las posibilidades de la literatura y su relación con el pensamiento contemporáneo ver: BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, 1998; SCHULTE NORHOLT, Anne-Lise. *Maurice Blanchot. L'écriture como expérience du dehors*, 1995; y, HILL, Leslie. *Blanchot: Extreme Contemporary*, 1997. Así mismo recomendamos: ARRANZ, Manuel. "Blanchot, la literatura y la muerte", 2003.

8. En líneas generales los estudios sobre Blanchot rescatan estas características centrales de su pensamiento, tal como el clásico estudio de COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, 1971; y los recientes aportes de AYACHE, Élie. *L'écriture Postérieure*, 2006 y LIMET, Yun Sun. *Maurice Blanchot critique*, 2010.

9. Al respecto, para la idea de experiencia límite señalamos el texto de DEL BARCO, Oscar. "Leer a Blanchot", 2008.

10. Para un abordaje de la relación singular de distancia y proximidad, cuando no conflictiva, de Maurice Blanchot con la filosofía, señalamos el número especial que le dedicara la *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, en particular: SAMANIEGO, Alberto Ruiz. "Maurice Blanchot: una estética de lo neutro", 2001. Así como: MICHAUD, Ginette. *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, 2006 y ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, 2000.

cuando cualquier tipo de experiencia resulta justamente imposible. Al respecto, Cueto señala lo siguiente: "Pensar la desgracia es velar la desaparición incesante que no tendrá lugar, convertir al pensamiento en el lugar de la desaparición de la desgracia, la inapariencia de la literatura"⁷.

De este modo, la literatura como experiencia de riesgo o como experiencia de la desgracia es una forma de pensar la negatividad misma de la experiencia, la evidencia de que en el mundo contemporáneo ésta falta a los sujetos aún cuando, como tal, sólo puede ser negativa. Pero en definitiva, ¿a qué se debe esta especie de extremismo formal de la literatura para hablar de un mundo imposible?, ¿a qué responde su deseo de desaparecer tras lo inhumano?, ¿por qué su reticencia es la primera y la última evidencia de que como forma desaparece tras la experiencia? Sin lugar a dudas el pensamiento de Maurice Blanchot gira alrededor de estas palabras, se mantiene próximo y distante a ellas en un ejercicio de definición e impugnación que busca hablar de aquello que está afuera del discurso. Sin embargo, Blanchot nos ha entregado una última palabra sobre los límites de la literatura y esa palabra está en el análisis que le dedica a la obra literaria como experiencia de algo que ya se ha vuelto imposible.

Escribir la experiencia de la obra

Para Blanchot, la literatura es una experiencia que se relaciona con la ejecución de la obra. Escribir es sustraerse al tiempo, asumir una impersonalidad y una neutralidad respecto a la reducción del mundo que se lleva adelante con una metafísica de oposiciones. Ahora bien, antes que un objeto, un artefacto o un elemento discursivo, la obra es el resultado de un *proceso* al cual el artista o el escritor se consagran⁸. Lo singular entonces es que agotada la experiencia del mundo, transformado el arte en una experiencia de silencio y parálisis; el acto de escritura, el empleo de lo imaginario o la fascinación del lenguaje pasan a ocupar el lugar que le correspondería a la experiencia. Pero ocupan ese lugar privados de su condición de expresión transparente que, como señalan Benjamin y Agamben, con el devenir de la historia ha ido desaparecido. La obra entonces se vuelve un misterio, una experiencia que en su ejecución se revela a quien la padece y la experimenta; la obra en sí es una experiencia del límite de las palabras⁹. Pero la obra al mismo tiempo, la obra es una experiencia de la ausencia de la verdad, de la seguridad de la filosofía y el pensamiento¹⁰.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, habría que señalar que la obra literaria que interesa a Blanchot no es la que

cumple con su realización formal, con su fidelidad en cuanto a la adecuación entre la percepción de un sujeto y el estado de verdad del mundo; sino todo lo contrario, la obra que interesa a Blanchot es aquella que cumple con la representación de lo intenso que supone su realización, y que en dicha realización sobrepasa a la inteligencia que pone en funcionamiento un saber hacer, una Τέχνη *que evidencia lo inhumano* del sujeto que la ejecuta. Así, en la obra no hay ni un antes ni un después, sino una frecuencia, una duración o intensidad, que justamente en su expresión de lo imaginario como poder de representación, o como negación de la misma representación, embiste contra una serie de valores que serían los orígenes de la obra entrevista o pergeñada como objeto en el mundo dispuesto y pensado para perdurar, ya sea como testimonio o como obra de arte que se perpetúa en el tiempo.

Pero, ¿qué ocurre entonces cuando se superpone a la obra un imperativo trascendente como la finalidad, la utilidad, la transparencia misma del arte que, como tal, se han perdido al dejar de ser mera representación? ¿Qué ocurre cuando la obra es necesidad e imposición de un constante estado de riesgo, como lo son las experiencias de Kafka, Rilke o Mallarmé, en función de aquello para lo cual no hay palabras? ¿Qué ocurre cuando la obra es contemplación, posibilidad de salvación o contacto con lo sagrado antes que su propia realización como forma autónoma? En definitiva, ¿por qué la obra termina por realizar una experiencia que se corresponde con la intimidad del sujeto, como lo es por caso la escritura, cuando en verdad este mismo sujeto carece de experiencia alguna?¹¹ Blanchot sabe que cada una de estas preguntas responde al caso del escritor que, por ejemplo, cree justificar su soledad en la obtención de una respuesta, en la apuesta por una salvación que depende siempre de su fuerza y de su convencimiento respecto a las posibilidades que depara lo escrito. Pero aún así, cualquier respuesta sería tentativa, insuficiente y escéptica de su propia adecuación a aquello que hay de irreductible en cualquier experiencia.

Podríamos decir entonces que la obra literaria una vez emprendida adopta una forma circular que en sí no conduce a ninguna parte; sino que, todo lo contrario, bajo esa forma se sustrae a todo lo circundante llegando a ser un espacio al margen de la intimidad donde se produce. Parecería ser como si en la obra Blanchot situara esa poderosa “necesidad interior de escribir”, porque en realidad en el centro de ese círculo el escritor “se expone peligrosamente a la presión que le exige que escriba” aunque “así también se protege”¹² del desencanto del mundo contra el cual su voluntad se revela. Nada más arduo entonces para un escritor privado de experiencias en el mundo –y que siente la cercanía de ese espacio literario– que *sus relaciones previas en el mundo* como pueden ser el orden del tiempo, las obligaciones de

11. En cuanto a la relación experiencia-intimidad en el pensamiento contemporáneo ver BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, 2001.

12. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, 1969, p. 45.

13. *Ibíd.*, p. 46.
14. *Ibíd.*, p. 47.
15. *Ibíd.*, p. 48.
16. *Ibíd.*, p. 49.

la vida en comunidad, el trabajo utilitario, la seriedad de la vida; todo aquello que de algún modo lo encadena a permanecer demasiado anclado en la existencia, y que, por cierto, ahora se verá rotundamente modificado al entrar en contacto con la fuerza de ese espacio inmanente que es la obra, *su única experiencia*.

Por momentos, entonces, la obra es una experiencia que borra la continuidad del mundo. Sustraída a toda forma de encuadre –entiéndase horarios, cumplimientos, autodemandas de una figura de escritor– la escritura supone para quien la ejecuta un desplazamiento constante de todo límite. En definitiva, lo literario experimentado como una demanda sin reclamo –es decir como autonomía del arte, pero también como algo más que mera autonomía– no es más que la imposibilidad de todo mundo anterior a la escritura, de todo mundo sin palabras, de todo espacio anterior al literario que sólo puede pensarse como tal en la presencia misma de lo literario. Pero por otro lado, la obra también es la única experiencia posible en este mundo, pues ella ha roto cualquier tipo de referencialidad entre el lenguaje y lo real.

En medio de esta dicotomía Blanchot señala que para el escritor lo que define “los riesgos de su experiencia” es ese sentimiento de estar “privado del mundo”, “ausente de sí”¹³. Ahora bien, ese sentimiento de pérdida surge como experiencia cuando quien escribe “no es él mismo”¹⁴. De este modo, Blanchot no hace más que describirnos el carácter complejo del artista adentro del espacio literario, allí donde “el lenguaje es sin sentido” y tal vez más oscuro que en cualquier profecía a develar. Pero al adjudicarle el dominio de lo que él considera “el afuera de la palabra” o “la palabra errante”¹⁵ con la cual el escritor deberá elevar la obra por sobre el mundo y por sobre él mismo, lo que hace es disminuirlo en tanto que ser, resaltando aún más su condición de sujeto débil ante la necesidad de la obra que lo lleva a experimentar el rechazo, el exilio, la puesta a prueba de sí ante el devenir, y por sobre todo, la imposición de la liberación como triunfo o fuga del mundo que se negaba.

La obra, entonces, para el artista anula la necesidad del mundo, pero al mismo tiempo devuelve una versión de éste totalmente irremplazable, única y original, podríamos decir si aceptamos que cada experiencia es el revés de cada sujeto. Parecería entonces como si la ley secreta del círculo de la obra tuviese una serie de pasos a seguir. Primero apega al escritor a su elaboración, es decir lo separa de cualquier otra actividad y le otorga su hacer, como por caso Mallarmé y la musa de la destrucción; luego lo separa en el momento de su cumplimiento, lo vuelve un ser extraño frente a su criatura. Y, finalmente, lo rechaza y lo sitúa en un instante de inmovilidad fría y oscura que le demanda nada más ni nada menos que la desmesura de llevar adelante la comprensión de “una separación incomprensible”¹⁶ al entrar en

funcionamiento los mecanismos de la ley de inmanencia de la obra; es decir, lo deja presa de lo irreplicable o la renuncia frente a lo que ya no puede ser reiterado. Por lo tanto, la experiencia de la obra consiste en ese retiro del mundo a través del arte, pero al mismo tiempo en esa imposibilidad de vivir en la intemperie de lo imaginario. Blanchot parece decirnos que quien se entrega a la experiencia de la obra por lo general no está en condiciones de volver al mundo, pero tampoco puede permanecer en el riesgo de la exterioridad sin sentir la fascinación de la renuncia.

La fascinación de la renuncia

En *El espacio literario* Blanchot plantea que cada uno de los ensayos que lo componen conduce hacia un centro en el cual se encuentra Orfeo, quien para completar su obra debe abandonarla a la suerte misma de la música infernal que ha tenido el privilegio, y al mismo tiempo la desgracia, de escuchar. Es este un claro ejemplo del carácter intempestivo de lo que ocurre en el límite del lenguaje o en el afuera de éste, donde lo único que puede hablar es la renuncia o, mejor dicho, la condena que absuelve a Eurídice y a la obra misma. Tomando por caso este procedimiento alegórico, Blanchot señala la suerte seguida por el escritor en el afuera del lenguaje, en ese espacio que la obra ha sabido habilitar para sí¹⁷.

La renuncia a continuar escribiendo es, por cierto, el triunfo de la fascinación; es el momento en el cual, por ejemplo, “Rimbaud huye al desierto, escapando de las responsabilidades de la decisión poética” y en una transformación sin precedentes “entierra su imaginación y su gloria”; dice “adiós” a “lo imposible”¹⁸ de su deseo. Incapacitado ya para cualquier cosa, hasta para oír hablar de sí mismo, éste “no vuelve al mundo” sino que más bien “se refugia en él, y poco a poco sus días consagrados a la aridez del oro extienden por sobre su cabeza la protección del olvido”¹⁹.

Como texto crítico *El espacio literario* no hace otra cosa más que desplegar figuras con las cuales narrar la conflictiva relación entre experiencia y escritura. Ahora bien, como texto de un alto poder metafórico en su intento por pensar dicha relación, el mismo texto puede ser visto como una pormenorizada descripción de ese procedimiento que interesa a la escritura moderna. En la descripción de la experiencia de la obra está contada la experiencia del afuera en el lenguaje; y esa experiencia es el vínculo más estrecho que el artista puede tener con el mundo en el cual su obra se vuelve segunda naturaleza. Fascinados por el límite al

17. Foucault señala que una experiencia de la literatura en Blanchot sería “un tránsito al afuera” un proceso en el cual “el lenguaje escapa al modo de ser del discurso, a la dinastía de la representación”; proceso en donde “la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma”. FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*, 2004, p. 12.

18. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, 1969, p. 45.

19. *Ibidem*, p. 47.

20. *Ibidem*, p. 48.

21. *Ibidem*, p. 49.

22. George Bataille, gran lector de Kafka y gran lector de Blanchot, define la experiencia interior como un borramiento de lo humano en virtud de experiencias límites como el erotismo, la poesía, el llanto, los raptos que aún nos unen a la animalidad sagrada que es también el comienzo del arte como ritual. Ver entonces BATAILLE, George. *La experiencia interior*, 2002; *El culpable*, 1981 y, en particular, el ensayo dedicado a Kafka en *La literatura y el mal*, 1959.

cual ha llegado, Rimbaud, Mallarmé, el mismo Blanchot, una y otra vez sólo pueden contar la paradoja de que ni bien comenzando a elevarse por encima de la vida en la realización de la obra, inmediatamente pierden todo control sobre la ley secreta que hay en ésta. Contrariamente el arte ya no tiene nada que decir cuando ha intentado decirlo todo; en todo caso lo único que le queda por contar es una poderosa necesidad interior de morir contento, de tener que morir para poder escribir, o de tener que escribir para poder morir.

En la intemperie del afuera, en el descenso infernal que iniciara Orfeo y que cada nuevo escritor repite al ir a buscar la singularidad de una experiencia personal, sólo los “creadores viriles”, que se acercan al centro del círculo de la obra –sin pretensiones de verdad, o de logros brillantes, y que al salir afuera de ella logran dar por terminada su experiencia, abandonando en ella esa parte de sí de la que todo artista quiere liberarse y que sólo la obra logra liberar– vuelven con “paso calmo hacia la superficie que el trazado regular y firme del radio permite luego redondear según las perfecciones de la esfera”²⁰. Transformada en un objeto circular, la obra, el libro, expulsa a su autor, el poema, prescinde de su poeta. Así el círculo de la autonomía del arte se cierra y la subjetividad de quien la llevara adelante accede a “el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal”²¹.

Kafka y la imposibilidad de continuar la obra

En Blanchot, la afirmación impersonal a la que todo escritor arriba es un atributo de la obra como proceso; pero también como experiencia límite, como intemperie del ser. En Kafka, como en ningún otro escritor, Blanchot ha visto ese proceso. Cuando el autor de *La metamorfosis* comprueba en su aspiración de elevar la propia vida a través del arte que en realidad ese deseo es tan inaccesible como el castillo de sus fábulas o el proceso iniciado a sus personajes, en realidad está descubriendo la inmanencia de todo proyecto creativo que no tiene ni comienzo ni fin, que se origina antes del sujeto y que no permite volver a ese origen de todo primer impulso. En definitiva, la impersonalidad que supone la experiencia de la obra es lo que podríamos denominar una experiencia interior tan plena y violenta al mismo tiempo que en ella el sujeto se trasciende a sí mismo²².

Siguiendo las anotaciones en el diario del escritor de Praga, Blanchot traza un mapa de los diversos movimientos que llevan a éste a la experiencia de escribir o a la necesidad interior

que, por momentos, parecen una misma cosa. El primer paso es entregarse a la soledad esencial; y para ello Kafka debe borrar la presencia de su familia, su profesión, los horarios y las obligaciones en todo aquello que marca o delata una pertenencia al mundo²³. Ocurre que si la escritura es interminable, infinita e imposible de detener al seguir su ley secreta hacia lo impersonal, todo aquello que está fijo e inmóvil alrededor del artista significa un impedimento al *continuum* del ritmo de la obra. La oposición de Kafka más que a las instituciones que suponen el matrimonio, la familia o la burocracia, es a lo que en éstas hay de negativo para la escritura: su demanda de atención. Por ejemplo, en tanto que proyectos: sus noviazgos, sus ideas sionistas y antisionistas, la cura de su enfermedad, el retorno a la raíz hebraica lo que tienen de terrible es simplemente la demanda de tiempo; tiempo que Kafka no está del todo dispuesto a dar, porque el tiempo ahora es el tiempo de la obra, pues el tiempo, que se debe suspender por medio de una borradura del mundo inmediato, es lo que le otorga a la obra *constancia en la duración que demanda su realización*. Pero aún así es un tiempo sin comienzo ni final; se trata de un tiempo del orden de la intensidad antes que del orden de la duración. Cuando Kafka duda en otorgar ese requerimiento absoluto, cuando en medio del desierto de la vida cree encontrar un consuelo en la postración o en el cultivo de la tierra y el trabajo manual que detalla en sus últimas anotaciones del *Diario*, esos nuevos espejismos reflejan una luz oscura en su obra. Es decir, reimprimen las preocupaciones de la realidad y terminan por restar densidad e intensidad no sólo a algunos de sus relatos sino también a la exigencia de la obra, que se pierde en la falta de constancia y en la proliferación del fragmento, lo inconcluso, aquello que la muerte termina por sorprender.

“La felicidad de escribir unas pocas páginas”²⁴ es señalada por Kafka en su *Diario* como su propia salvación y al mismo tiempo como la posibilidad cierta e incierta del quehacer de todo escritor contemporáneo. Y haciéndose eco de estas palabras, Blanchot sintetiza la frustración de Kafka al observar que para efectuar la obra como tal “necesitaría más tiempo, pero también necesitaría menos mundo”²⁵. La felicidad de la escritura que ésta pone al alcance del sujeto que se predispone a realizarla, se resuelve en medio de una paradoja: trascender al mundo dando cuenta de aquello que hace imposible al mundo. Por lo tanto, la obra como exigencia puede ser un artefacto de autonomía plena, puede brindarse como realización estética; pero también puede resolverse en una exigencia de salvación, en el espacio donde el sujeto se disuelve como tal en medio de una soledad esencial donde “escribir no es un llamado, la espera de la gracia o un oscuro cumplimiento profético, sino algo más simple, más inmediatamente apremiante, la esperanza de no hundirse,

23. Un análisis sobre esta relación entre la familia como principio de realidad y el deseo de escritura como elevación hacia lo verdadero, puede observarse en el libro del ensayista argentino Carlos Correas titulado *Kafka y su padre*, en donde éste sugiere que por medio de la idea de autosacrificio estético “Kafka se repliega frente al mundo dado y este desasimiento es ya liberación; pero además el momento positivo de esta libertad es la transfiguración del mundo en su realidad propia (en su verdad, pureza e inmutabilidad) y la donación de un mundo así al lector”; al mismo tiempo, y en coincidencia con Blanchot, Correas señala ese vínculo entre experiencia de la obra y subjetividad como una afirmación en la cual “trabajar la obra es trabajarse mediante la obra”. CORREAS, Carlos. *Kafka y su padre*, 2004, p. 68-69, 74.

24. KAFKA, Franz. *Diario 1910-1923*, 1954, p. 125.

25. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, 1969, p. 53.

26. *Ibidem*, p. 56 - 57.

27. *Ibidem*, p. 58.

28. *Ibidem*, p. 59.

29. Ídem. “Kafka y Brod”, 2002b, p. 287.

30. Ídem. “La última palabra”, 2002c, p. 306.

o, más exactamente, de hundirse más rápido en sí mismo y así rescatarse en el último momento”²⁶.

Sin embargo cuando se evalúa lo escrito, o cuando se ve a dónde ha llegado el movimiento de la obra, de qué modo se ha realizado en uno su exigencia, Kafka arriba a cierta decepción inquietante que lo acompañará por el resto de sus días y que Blanchot entiende de un modo proporcional: “Cuanto más escribe, Kafka está menos seguro de escribir”²⁷. La variación registrada en las notas del diario es un claro ejemplo de ese momento indeterminado, frente al cual todo artista entrevé sus límites por lo que Blanchot señala como un desplazamiento de la obra por la vida interior:

El deseo de representar mi fantástica vida interior ha desplazado todo lo demás; y, además, la ha agotado terriblemente y sigue agitándola. Pero mi capacidad de llevar a cabo esa representación no es de ningún modo previsible, tal vez ya se ha consumido para siempre, tal vez retorne, aunque las circunstancias exteriores de mi vida no favorecen ese retorno.²⁸

De este modo, en Kafka las transformaciones de la obra son transformaciones de la subjetividad; a medida que ésta avanza algo también lo hace en la percepción inmediata del sujeto, en su mediación escrita, en lo que podríamos llamar *el diario de la imposibilidad de continuar la obra*. Así, esa transformación va de los relatos al diario y de ahí a la correspondencia, llamando desde ya la atención de Blanchot que se pregunta “¿por qué el que, en la obra, pasa de la objetividad de los relatos a la intimidad del *Diario*, desciende aún a una noche más sombría donde se dejan oír los gritos de un hombre perdido?”²⁹.

En esos diversos registros de un hombre perdido se narra cómo el escritor expuesto a los requerimientos de la obra, a la demanda de una literatura impersonal y una concentración desmedida, abandona su estancia en la tierra sintiéndose desposeído del mundo y de sí mismo aún cuando la muerte le entregaría la soberanía de la obra:

El escritor tiene miedo a morir porque no ha vivido aún, y no sólo porque le ha faltado la dicha de vivir con una mujer, niños, fortuna; sino porque en lugar de entrar en casa, ha de contentarse con admirarla desde fuera y coronar su techumbre, excluido del disfrute de las cosas por la contemplación que no es posesión.³⁰

Así, de momento, la obra es de algún modo —en las consideraciones finales de Kafka tenidas muy en cuenta por Blanchot— una especie de rotunda negación de la escritura que aparece cuando el escritor ya se encuentra inmovilizado y dispuesto a entender el desoído aviso del límite:

Hay afirmaciones claras: escribir es ponerse fuera de la vida, es gozar con su propia muerte por una impostura que se convertirá en la espantosa realidad; el pobre yo real al que se ofrece la perspectiva de un pequeño viaje está literalmente molido a golpes, atormentado y hecho polvo por el diablo; en adelante, el mundo está prohibido, la vida es imposible, la soledad, inevitable.³¹

31. *Ibidem*, p. 308.

32. En relación a la idea de soledad esencial en la escritura ver el artículo de ARRANZ, Manuel. “De Blanchot a Blanchot: la soledad esencial del escritor”, *Revista de Occidente*, 2003, p. 84-92.

33. BLANCHOT, Maurice. “La palabra completamente última”, 2002d, p. 323.

La soledad de la escritura

La literatura es imposible como experiencia pues desde un primer momento es soledad hacia la cual se va, es esa especie de producción decreciente: a mayor intensidad de escritura menor volumen de lo escrito; a mayor deseo de obra menor presencia del mundo, a mayor fascinación por lo representado menor visibilidad de lo escrito³². Blanchot mismo lo entiende así al situar en el centro de su libro a Orfeo, quien se encuentra solo por cumplimiento de su tarea como músico, quien se consuela de esa misma soledad con el ejercicio de su arte que lo ha arrojado a la pérdida de Eurídice, o quien no tiene ya más nada que decir pues si habla se refiere a algo que está por fuera de lo terrenal. Sin embargo, en los análisis de Kafka que Blanchot continua aquí y allá respondiendo a la soledad esencial que hace a la escritura de la obra, plantea la siguiente pregunta: ¿qué más puede hacer Kafka en la soledad esencial a la cual arriba por medio de la escritura más que seguir escribiendo?, o, en todo caso, ¿qué otra cosa depara la obra como realización más que la imposibilidad de seguir escribiendo?

De este modo en la obra literaria, escritura e imposibilidad, experiencia y negatividad terminan vinculándose en un punto de relación sinonímica: son registro de una experiencia de lo moderno: el afuera de toda representación. En realidad escribir es plantear desde la primera palabra el problema de un límite inexorable; pues antes que reducir la escritura a una explicación conflictiva de su relación con la vida, es preferible hacer de ella el sustento inesperado de una experiencia que jamás se reduce, ya que, vida y obra, recíprocamente, se vinculan: “Escribir, vivir: ¿cómo podría uno atenerse a este enfrentamiento de términos precisamente tan mal determinados? Escribir destruye la vida, preserva la vida, exige la vida, ignora la vida, y recíprocamente”³³. Sin embargo, la no reducción de la vida a una forma es lo que hace de la escritura algo imposible, una serie sucesiva de negaciones que no hacen más que aseverar la imposibilidad de cualquier experiencia. Del mismo modo que los personajes de Kafka no pueden acceder al castillo o al origen del proceso

34. *Ibíd.*, p. 333.

35. *Ídem. El espacio literario*, 1969, p. 68.

que se les inicia, el escritor no puede acceder a una voluntad de juicio en la obra pues la escritura es incierta y perversa. Aquí Blanchot señala claramente que la construcción de un espacio para la escritura es en realidad un descubrimiento paulatino de su poder; el mismo Kafka cree salvarse a través de ella y su exigencia casi monacal, cuando ni bien avizora que

le será preciso renunciar a la esperanza que parecía contener esa exigencia: no sólo la escritura es esencialmente incierta, sino que escribir no es ya mantenerse intacto en la pureza del círculo cerrado, es atraer a lo alto las potencias oscuras, entregarse a su extrañeza perversa y quizá unirse a lo que destruye.³⁴

La obra escrita en el límite de lo tolerable, como es el caso de Kafka, otorga “la conciencia de la desgracia”³⁵; transforma la posibilidad de infinito que la obra tiene en la pesadilla de lo indefinido que hay en la vida. Para Blanchot entonces la obra no tiene trascendencia alguna, sino más bien conciencia de la falta de experiencia en una experiencia que de por sí resulta imposible de compartir con el mundo. ¿Qué puede decir aquel que siente la atracción de la fascinación que termina siendo temor? ¿Qué puede contar quien entabla un vínculo diabólico con la escritura para justamente disolver aquello que aparenta una transparencia segura y confortable? La falta de dioses, el exilio y la ausencia de todo pensamiento comunitario o todo impulso hacia ello, terminan antepuestos al deseo de lo imposible en la obra como forma de llevarla adelante. De ahora en más *imposible es el deseo de la literatura sin negar lo literario mismo*, es decir, sin pensar la literatura como negatividad.

La soledad de Kafka, entonces, resulta ejemplar para la comprensión de la obra pues expone en sí misma una paradoja: su premeditado uso de la escritura en virtud de un fin –salvarse– y su imposición de una exigencia para con su actividad literaria –salir del mundo. Lo ascético de la escritura –no escribir para que su realización sea literaria– debe dejar de lado lo humano que aún existe en el sujeto; en el caso de Kafka lo que debe disolverse es el hombre de las preocupaciones talmúdicas, el escritor que quiere volver a la patria o que simplemente escribe atendiendo a la seducción de aquello que lo rodea; pues de lo contrario, la obra jamás será algo más allá de la interioridad. Por lo tanto, la pregunta es ¿cómo continuar la obra si ella pone en peligro lo humano? Si la literatura, esa salvación que Kafka cree emprender como un trabajo que lo devuelve a los hombres, está agotada –disuelta, pronta a dar cuenta de su fin– es justamente porque para la cultura, que se inicia en el renacimiento y llega hasta el romanticismo, hay una imperiosa necesidad de trascendencia en ella. Sin embargo, en busca de esa trascendencia se terminará negando toda posibilidad de darle continuidad a la literatura que así se ve encerrada en

su mutismo; ¿qué queda en Kafka –quien deseaba elevar la vida a lo puro, lo verdadero, lo imperecedero– más que un deseo de incinerar esos papeles que por tanto tiempo lo distrajerón de la vida y terminaron por agotarla?

36. *Ibidem*, p. 80.

La pregunta por la experiencia

Qué es la experiencia, parecería preguntarse Blanchot a cada paso del itinerario de lectura que realiza Kafka y la salvación, Mallarmé y el pensamiento en movimiento, Rilke y la posibilidad de la experiencia de la muerte– para decretar la imposibilidad de la literatura. Y más allá de eso, lo que sorprende es que este término aparezca –por voluntad del propio Blanchot– superpuesto a esta necesidad de la obra, confundándose cada dos por tres con las definiciones inherentes a ella. Para concluir podríamos decir que cuando Blanchot habla de una experiencia de la obra se está refiriendo a esa imposibilidad de la literatura que se ha vuelto producción decreciente frente a lo ilimitado que irrumpe en la continuidad del mundo, aquello que ha quedado sin palabras o, más aún, aquello que ha quedado por afuera de nuestras palabras. Así, obra y experiencia llaman por momentos a situar el pensamiento en el terreno incierto del “contacto con el ser”. Por lo que podríamos decir que en el círculo de la obra, la experiencia es *todo momento de imposibilidad* que adquiere conciencia de sí, una vez que en dicho círculo se transforma en potencia, deseo imposible de inicio, acción infinita de escribir. Blanchot constantemente afirma que la obra no se reduce a una cualidad técnica, a una virtud del manejo y la composición; sino que todo lo contrario, es necesariamente un instante excepcional –la experiencia de la obra– en el cual, ante la imposibilidad de que *simplemente es* “la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada”³⁶.

Como podemos apreciar, entonces, en la literatura el deseo de la obra, la experiencia, aparece como un pasaje de la indeterminación –su condición de sensación, recuerdo, pánico– a la determinación –la pregunta por la obra misma en tanto que autonomía–; pero sin confundir este pasaje con la imposición de un límite sino dándole a la experiencia todas las ventajas de la potencia concentrada. Ocurre que para Blanchot el espíritu vacío del formalismo en Valéry por ejemplo, no sirve o no ayuda a mantener lo que, aún bajo la forma, hay de ilimitado en la experiencia; y es esto justamente lo que impulsa esa ambición que otorga un toque de distinción al escritor que emprende una tarea de nunca acabar.

37. *Ibíd.*, p. 81.

En una cita de Rilke –“los versos no son sentimientos sino experiencias”– Blanchot aclara que toda experiencia debe ser en algún punto olvidada, sometida al desierto de la necesidad que es el punto de arranque de la obra, ya que sólo así retornará bajo la forma del verso, el cual resuelve su indeterminación sin suspender esa condición que es propia del ser –lo infinito– en el espacio de la escritura. Pero más allá de eso, todos compartimos el terreno de la experiencia y –hasta a los escritores más versados en el manejo compositivo les ocurre– no alcanzamos a percibir la riqueza que hay en ella, la condición que la hace necesaria e interior; no alcanzamos a percibir ese valor inmaterial que la separa de la continuidad cuando se está dispuesto a admitir que Yo es Otro. Blanchot está forzando entonces una vez más la pregunta del origen como acontecimiento absoluto de la literatura, la cual transforma una serie de sucesos continuos en la fascinación que impulsa la discontinuidad de la obra. Así en tanto que la literatura es interrogación, también es búsqueda de la suspensión de ese origen; y a la pregunta por qué escribir, por qué entregarse a la experiencia de una búsqueda esencial pero imposible, Blanchot simplemente responde porque “hay que agotar la vida para escribir un solo verso”³⁷; y en ese agotamiento, reside la obtención de la búsqueda como afirmación vital, como experiencia que sobresa porque simplemente es, pero ya no puede reiterarse.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1969.
- _____. *El lenguaje y la muerte, Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- AIRA, César. "La nueva escritura". *Revista Boletín*. n. 8, p. 165-170, 2000.
- ARRANZ, Manuel. "Blanchot, la literatura y la muerte". In: _____. *Los intelectuales en cuestión*. Madrid: Tecnos, 2003, p. 174-183.
- _____. "De Blanchot a Blanchot: la soledad esencial del escritor". *Revista de Occidente*. n. 265, p. 127-137, 2003.
- AYACHE, Élie. *L'écriture Postérieure*. Paris: Complicités, 2006.
- BATAILLE, George. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959.
- _____. *El culpable*. Madrid: Taurus, 1981.
- _____. *La experiencia interior*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. París: Éditions Champ Vallon, 1998.
- BLANCHOT, Marice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1969.
- _____. "Los grandes reductores". In: _____. *La amistad*. Madrid: Editora Nacional, 2002a.
- _____. "Kafka y Brod". In: _____. *La amistad*. Madrid: Editora Nacional, 2002b.
- _____. "La última palabra". In: _____. *La amistad*. Madrid: Editora Nacional, 2002c.
- _____. "La palabra completamente última". In: _____. *La amistad*. Madrid: Editora Nacional, 2002d.
- BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001.
- COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1971.

- CORREAS, Carlos. *Kafka y su padre*. Buenos Aires: Leviatán, 2004.
- CUETO, Sergio. *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós, 1999.
- DEL BARCO, Oscar. *La intemperie sin fin*. Córdoba: Alción Editora, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- HILL, Leslie. *Blanchot: Extreme Contemporary*. Londres: Routledge, 1997.
- KAFKA, Franz. *Diario 1910-1923*. Buenos Aires: Emecé, 1954.
- LIMET, Yun Sun. *Maurice Blanchot critique*. París: Éditions de la Différence, 2010.
- MICHAUD, Ginette. *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*. París: Galilée, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- SAMANIEGO, Alberto Ruiz. “Maurice Blanchot: una estética de lo neutro”. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*. n. 192-193, p. 103-112, 2001.
- SCHULTE NORHOLT, Anne-Lise. *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*. Ginebra: Droz, 1995.
- ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*. París: Verdier editions, 2002.

O nome de Deus em Blanchot*

Jean-Luc Nancy**

Universidade de Estrasburgo – França; European Graduate School – Suíça

Esse título não é uma provocação, e tampouco esconde uma empreitada insidiosa de captação. Não se trata de tentar deslocar Blanchot para o lado dessa nova *correção* (portanto indecência) *política* que toma a forma de um “retorno à religião”, tão frágil e insípido como todos os “retornos”.

Trata-se somente de considerar isto: o pensamento de Blanchot é suficientemente exigente, vigilante, inquieto e alerta para não ter acreditado que deveria se ater àquilo que se impunha, no seu tempo, como uma *correção* ateia ou como um bom tom de profissão antirreligiosa. Isso não implica, no entanto, que esse pensamento tenha ficado prisioneiro, por qualquer razão que seja, de uma profissão ou de uma confissão de sentido inverso. Blanchot decerto afirma um ateísmo, mas apenas o afirma para melhor levar à necessidade de destituir conjuntamente e em confronto tanto o ateísmo quanto o teísmo.

(Isso se passa num texto maior de *A Conversa Infinita*, no qual o ateísmo é associado à escritura¹. Retornarei a isso, sem entretanto citar nem analisar tal texto, e tampouco nenhum outro: no espaço e no contexto dessa nota, não está em questão empreender uma análise. Contento-me com alusões a alguns *topoi* blanchotianos no intuito de esboçar uma direção para um trabalho que virá mais tarde.)

Descartar juntos o ateísmo e o teísmo é considerar antes de tudo o ponto pelo qual o ateísmo do Ocidente (ou o duplo ateísmo do monoteísmo: aquele que ele suscita e aquele que ele oculta) até agora jamais opôs ou substituiu Deus a ou por outra coisa que não uma figura, instância ou Ideia da pontuação suprema de um sentido: de um fim, de um bem, de uma parousia – isto é, uma presença cumprida, em particular a presença do homem. É justo por esta razão que a associação do ateísmo à escritura – associação provisória e prévia à deposição conjunta de pretensões teístas e ateias – assume a aposta de deslocar o ateísmo para

* Originalmente publicado como “Le nom de Dieu chez Blanchot”, em *Magazine littéraire*, n. 424, outubro de 2003 (número dedicado a Maurice Blanchot, intitulado: “O enigma Blanchot, o escritor da solidão essencial”); p. 66-68. Reimpresso em *La Décolision (Déconstruction du christianisme, 1)*. Paris: Galilée, 2005, p. 129-133. Na primeira publicação deste ensaio, no *Magazine littéraire*, aparece o seguinte subtítulo: “Em Blanchot, o nome de Deus não está simplesmente ausente. Ele foge e entretanto retorna, a cada vez está firmemente distanciado e é em seguida evocado em seu próprio distanciamento. Ele não designa uma existência mas a nomeação de um ausentamento do sentido.” (n.t.)

** Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko.

1. Trata-se de “L’Athéisme et l’écriture. L’Humanisme et le cri”. Traduzido para o português como “O ateísmo e a escrita. O humanismo e o grito”, por João Moura Jr, em *A conversa infinita, 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007, p. 247-271. (n.t.)

o lado de um ausentamento de sentido, algo de que, até aqui, não foi de fato capaz nenhuma figura notável do ateísmo (a não ser em certa medida essa figura, tão próxima a Blanchot, da *ateologia* de Bataille – sobre a qual aqui mais nada direi).

O “sentido ausente”, expressão essa algumas vezes riscada por Blanchot, não designa um sentido cuja essência, ou verdade, seria encontrada na ausência. Esta última, com efeito, *ipso facto* se transformaria em um modo da presença não menos consistente do que a presença mais assegurada, mais *existente*. Mas um “sentido ausente” faz sentido em e por seu próprio ausentamento, de sorte que para terminar... ele não termina de não “fazer sentido”. É assim que a “escritura” designa, em Blanchot – e nessa comunidade de pensamento que o liga a Bataille e Adorno, a Barthes e Derrida –, o movimento de exposição a essa fuga do sentido que retira do “sentido” a significação para lhe dar o sentido mesmo dessa fuga – um impulso, uma abertura, uma exposição inabordável que, por conseguinte, inclusive não “foge” propriamente, que foge a fuga bem como a presença. Nem o niilismo nem a idolatria de um significado (e/ou de um significante). Eis aqui a aposta de um “ateísmo” que, em consequência, deve retirar de si mesmo a posição de negação que ele profere, e a segurança de toda espécie de presença substitutiva àquela de Deus – ou seja, aquela do significante da absoluta significação ou significabilidade.

Ora, se por acaso o texto de Blanchot é isento de qualquer interesse pela religião (afora o fato de que uma cultura cristã e precisamente católica transparece aqui ou ali de maneira notável, o que deverá ser examinado mais tarde), o nome de Deus, ao contrário, não está simplesmente ausente: pode-se afirmar, com precisão, que nesse texto ele ocupa o lugar muito particular de um nome que foge e que no entanto volta, que se encontra a cada vez (com pouca frequência, mas o suficiente para que seja percebido) firmemente afastado, e em seguida evocado em seu próprio afastamento, como o lugar ou como o índice de uma forma de intriga do ausentamento do sentido.

(Ainda uma vez: se aqui está fora de questão entrar nos textos, eu simplesmente sugiro que releiamos rapidamente tanto *Thomas l'Obscur* – primeira e segunda versão – quanto *L'Entretien infini* e *L'Écriture du désastre*, ou ainda *Le dernier à parler*, para neles verificar de maneira ao menos formal a presença do nome de Deus – talvez mesmo somente latente – e os aspectos manifestamente diversos, complexos, e até enigmáticos de seu papel ou de seu teor.)

Se o nome de Deus sobrevém no lugar de uma ausência do sentido, ou na linha de fuga e na perspectiva ao mesmo tempo infinita e sem profundidade de campo dessa mesma linha de fuga, é antes de tudo porque esse nome não diz respeito a uma

existência, senão, precisamente, à nomeação – que não seria nem a designação, nem a significação – desse ausentamento. Não há aí, portanto, a justo título, nenhuma “questão de Deus” que deveria ser colocada como a questão ritual da existência ou da não-existência de um ente supremo. Semelhante questão se anula a si mesma (sabemos disso desde Kant, aliás, desde muito antes dele), posto que um ente supremo deveria ainda se encontrar em dívida com seu ser ou com o próprio ser em alguma instância ou em alguma potência (termos evidentemente muito impróprios) impossível de classificar na ordem dos entes.

Por isso o dom mais precioso da filosofia consiste, para Blanchot, não em uma operação de negação da existência de Deus, mas num simples esvaecimento, numa dissipação dessa existência. O pensamento apenas pensa a partir daí.

Blanchot assim não coloca e nem autoriza nenhuma “questão de Deus”, mas ele de vez coloca e sabe que essa questão *não se coloca*. O que quer dizer que ela não é uma questão, e que ela não responde ao esquema da demanda de uma assinalação no ser (“o que é?” ou “há?”). Deus não é julgado por uma questão. O que não quer dizer que nele sobressai uma afirmação que de antemão responderia à questão. E tampouco uma negação. Não se trata de saber se há ou não há Deus. É, bem diferente, que há ou, sobretudo, que se pronuncia o nome de Deus. Esse nome responde a uma *deposição* da questão, seja a questão do ser (o quê?), a questão da origem (por meio de quê?) ou a questão do sentido (por que?). Se toda questão visa a um “quê”, qualquer coisa, o nome de deus responderia à ordem, ao registro ou à modalidade daquilo que não é ou, ainda, daquilo que não tem coisa alguma.

Nesse sentido, aliás, esse nome em Blanchot por vezes acompanha palavras como “ser” (tal como retomada de Heidegger) ou “neutro”. Tampouco para elas a questão se coloca, uma vez que ela já está, nelas, deposta. Mas são palavras (conceitos), enquanto “Deus” é um nome (sem conceito). O nome de Deus deve, portanto, representar aqui outra coisa que não um conceito, e, mais precisamente, ele deve trazer e tornar mais agudo um traço próprio ao nome como tal: a extremidade e a extenuação da significação.

Sem dúvida, com esse nome acontece o mesmo que com o de Thomas, que poderíamos qualificar de herói epônimo da escritura blanchotiana. No relato intitulado *Thomas l'Obscur*, ao longo do qual o nome de Deus aparece e opera em distintas oportunidades, o nome de Thomas por vezes se encontra designado como “a palavra Thomas”. A palavra *thauma*, em grego, significa a maravilha, o prodígio, o milagre. Enquanto conceito, “Thomas” apresenta o milagre ou o mistério do nome enquanto nome.

O nome de Deus é dito por Blanchot, em algumas ocasiões, “demasiado imponente”. Essa qualificação mesclada de temor ou de reverência abre duas interpretações. Ou esse nome impõe-se em demasia porque pretende impor e se impor como a pedra angular de um sistema completo do sentido, ou ele é majestoso e temido na medida em que revela a não significância dos nomes. No segundo caso esse nome nomeia uma potência soberana do nome pela qual ele faz signo – o que difere totalmente de significar – em direção a esse ausentamento do sentido, de modo tal que nenhuma ausência possa daí vir a suprir uma presença supostamente perdida ou recusada. “Deus” então não nomearia nem o Deus sujeito do sentido, nem a negação deste último em favor de um outro sujeito do sentido ou ainda do não-sentido. “Deus” nomearia aquilo – aquele ou aquela – que no nome escapa à própria nomeação, mesmo que esta possa sempre confinar o sentido. Assim, esse nome des-nomearia o nome em geral, persistindo mesmo assim em nomear, isto é, em *chamar*. O que é chamado e em direção ao que ele é chamado não é em nenhuma hipótese de uma outra ordem senão aquela que Blanchot designa por vezes como “o vazio do céu”. Mas o chamado a tal vazio, e nele, introduz nesse nome uma sorte de pontuação última – ainda que sem *última palavra...* – a esse abandono *do* sentido que forma tão bem a verdade de um abandono *ao* sentido em que este último se excede. O nome de Deus assinalaria ou proferiria esse chamado.

Na conjunção do ateísmo e da escritura Blanchot conjuga, no mesmo texto e no mesmo título, aquela do humanismo e do grito. O humanismo do grito seria o humanismo que abandona toda idolatria do homem e toda antropoteologia. Se não é exatamente no registro da escritura, também não é naquele do discurso – mas no do grito. Precisamente, “ele grita no deserto”, escreve Blanchot. Não é por acaso que ele retoma uma fórmula insigne do profetismo bíblico. O profeta é aquele que fala por Deus e de Deus, aquele que anuncia aos outros o chamado e a lembrança de Deus. Nenhum retorno à religião se insinua dessa maneira: não obstante, tenta-se extrair da herança monoteísta seu traço essencial e essencialmente não religioso, o traço de um ateísmo ou daquilo que poderíamos nomear um *ausenteísmo* para além de toda posição de um objeto de crença ou de descrença. Quase apesar dele, e como sobre o limite extremo de seu texto, Blanchot não cedeu ao nome de Deus – ao inaceitável nome de Deus –, pois soube que era preciso ainda nomear o chamado inominável, o chamado interminável à inomeação.

Maurice Blanchot e a exigência fragmentária

Elisabete Marques
Centro de Estudos Comparatistas
Universidade de Lisboa – Portugal

Resumo

Este ensaio debruça-se sobre a “exigência fragmentária”, tal como a concebeu Maurice Blanchot. Esta não se daria como característica formal de textos, na forma de pequenos blocos fechados de sentido, distinguindo-se, portanto, do “fragmento” romântico, ainda sob a dependência da noção de “unidade”, conforme a definição de Schlegel. O que se encontra em causa na escrita fragmentária são as relações entre elementos singulares, relações essas que imprimem ritmo e que, configurando novas possibilidades de sentido, extravasam o “todo”. Nessa medida, e porque a criação de ligações também depende dela, tratar-se-á igualmente de considerar a leitura como gesto de reescrita que, mantendo o texto incólume, transforma-o sempre noutra. O jogo desta escrita fragmentária subentende uma comunidade de leitores por vir e em aberto (inconfessável), e indicia também uma hipotética relação com o “fora”.

Palavras-chave: Blanchot; fragmento; fragmentário; escrita; leitura.

Abstract

This essay focuses on the “fragmentary imperative”, as developed by Maurice Blanchot. This imperative does not consist in a merely formal characteristic of texts of a certain kind. It is therefore to be distinguished from the romantic “fragment”, as defined by Schlegel, which still depends on the notion of “unity”. At issue in fragmentary writing are the relationships between the singular elements of a text, which provide it with its proper rhythm and, by way of creating new meanings, somehow spill the “whole”. In that sense, we need to rethink reading, since the invention of different textual relations depends on it. We will discuss that reading is an act of rewriting, which paradoxically transforms the text, while keeping it unscathed. The play of fragmentary writing presupposes an open community of readers, and, in doing so, it evidences a possible relation with the “outside”.

Keywords: Blanchot; fragment; fragmentary; writing; reading.

1. Entender-se-á este itálico se se atender às dificuldades acarretadas por tal atributo. Neste texto, defenderemos que qualquer exercício de resposta aos textos, na medida em que é pensamento, se dá sempre como ensaio, experimentação. A ideia do ensaio, a nosso ver, não se restringe a uma forma textual institucionalizada, canónica. A este propósito leia-se o texto de Silvína Rodrigues Lopes, “Do Ensaio como pensamento experimental”, 2003.

2. Considere-se a estrutura e o movimento interno de *L'Entretien Infini*, 1969, ou, nas obras posteriores, a adopção formal do fragmento, *Le Pas au-delà*, 1973, e *L'Écriture du desastre*, 1980, por exemplo.

3. Leslie Hill, em *Maurice Blanchot and the fragmentary writing*, 2012, parece encontrar uma viragem desde os anos 50 na produção textual blanchotiana. Seria a partir dessa altura que Blanchot teria pensado com maior acuidade a questão da fragmentariedade. Hill associa tal alteração à ideia de “*changement d'époque*” (expressão de Blanchot), sendo que “*época*” não se esgotaria na etimologia, a que diz respeito à ruptura num tempo (que, no caso, poderia associar-se à experiência pós-campos concentracionários), mas relacionar-se-ia igualmente com a *epoché* fenomenológica enquanto método de pensamento que implica a suspensão (do juízo). Este livro procura esclarecer as diferentes leituras (Hegel, Schlegel, Novalis, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Lévinas, Bataille, Derrida) de Blanchot e as reinvenções acarretadas por elas que suscitarão a questão da exigência fragmentária enquanto princípio da diferença, da disseminação, da não totalização. Importa também assinalar o facto de o mesmo autor trabalhar a ideia de “*escrita do desastre*” em correlação com tal ideia de suspensão. O rigoroso estudo de Hill acompanhar-nos-á, portanto, ao longo de todo o capítulo e por isso desde logo o referimos.

Il ne se délimite plus, il se fragmente.

Maurice Blanchot

Neste texto, procuraremos pensar o que possa ser a exigência fragmentária, atendendo às suas subtilezas, nomeadamente ao facto de se distinguir da forma do fragmento, e determinando a par e passo as razões e consequências dessa distinção. Consideraremos o facto de Blanchot tematizar tal questão em vários textos de índole *ensaística*¹, nos quais, não raras vezes, estilhaça a própria lei do género², abrindo assim espaço para as mais diversas leituras. No nosso entender e conforme procuraremos mostrar, a fragmentariedade é a condição da sobrevida dos textos. Ela diz respeito ao jogo escrita/leitura, pelo qual o texto se faz e desfaz. Por esse mesmo motivo, o fragmentário prova que nenhum texto é uma unidade fechada. Ele constitui-se também pelo que é a sua exterioridade, o fora. Veremos como estas questões podem auxiliar-nos na meditação sobre a comunidade “inconfessável”. Para iniciar então a reflexão proposta, será necessário proceder à apreciação dos termos segundo os quais Blanchot medita nesta, como lhe chamou, exigência: exigência da escrita fragmentária. Começemos, pois.

Antes de *L'Entretien Infini* (publicado em 1969), obra na qual o autor menciona explicitamente o fragmentário, deve notar-se a emergência da questão na produção textual de Blanchot. Para tal, basta atender à cadência sincopada e à forma estilhaçada de *L'Attente l'oubli* e considerar por exemplo os ensaios que escreveu sobre Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche, René Char, Stéphane Mallarmé, Franz Kafka ou Edmond Jabés, reunidos em *La Part du feu*, como que implicitamente apontando para a questão. Não esqueçamos todavia, conforme dissemos, que ela ganha protagonismo em 1969, não sendo esta data, segundo a leitura de Eric Hoppenot, em nada casual³. Para o comentador, ela coincidiria com o momento em que algumas preocupações políticas de Blanchot se teriam tornado proeminentes:

La décision de s'engager dans l'écriture fragmentaire va de pair avec un souci, qui est de renouer dans la décennie 58-68 avec une “*activité*” politique et mondaine, activité qu'il avait abandonnée depuis la guerre. Ce n'est pas l'engagement en tant que tel qui conduit Blanchot vers le fragmentaire mais le mode d'expression de cet engagement ; d'une part l'écriture collective de ce que l'on nommera le “*Manifeste des 121*” et d'autre part l'écriture d'une revue consécutive au Manifeste. Cet appel à l'insoumission, revendiquée, assumée jusqu'à l'inculpation de ses signataires, provoque un immense remous intellectuel. Sartre avait déclaré à Blanchot que l'engagement du “*Manifeste des 121*” n'aurait de sens que s'il était poursuivi par une revue faisant écho au nouveau climat intellectuel. Pour Blanchot, il signifie qu'il faut maintenant écrire autrement ; il y a eu une brisure, une interrup-

tion de l'Histoire qui implique un changement radical du mode d'expression de l'intellectuel, ce bouleversement doit s'incarner dans une écriture collective.⁴

A escrita fragmentária corresponderia, nessa medida, diz-nos Hoppenot, a um imperativo, a uma necessidade política, inscrevendo uma ruptura na Estética (como disciplina), mas igualmente na concepção do próprio tempo. O fragmentário corresponderia, como tal, a “um outro tempo” – para Hoppenot, “a ausência de tempo” conforme surge em *L'Espace Littéraire* –, relacionável com alguns eventos históricos (a guerra, a *Shoah*). Lembremos a esse propósito, porém, a pequena resposta de Blanchot a um inquérito feito por uma revista polaca sobre a influência da guerra na literatura, “Guerre et littérature”, em *L'Amitié*.

Le changement que subit le concept de littérature et qu'en France les tentatives marquées par les noms de “nouveau roman”, “nouvelle critique”, “structuralisme” ont servi à rendre spectaculaire, n'est pas en rapport immédiat avec la “deuxième guerre mondiale”, étant en devenir depuis bien longtemps, mais y a trouvé la confirmation accélérée de la crise fondamentale, changement d'époque que nous ne savons pas encore mesurer, faute d'un langage. Ce qui revient à dire : dans la crise qui ne cesse de s'approfondir et qui porte aussi la littérature selon son mode, la guerre est toujours présente et, d'une certaine manière, se poursuit.⁵

Notemos a diferença entre a perspectiva blanchotiana segundo a qual a guerra teria agudizado a crise (qual?) já em curso na literatura, e a proposta de Hoppenot segundo a qual o fragmentário (e uma mudança de época/*époque*) resultaria da apreciação das crises históricas. Diferença subtil, contudo importante, uma vez que Blanchot sublinha, precisamente, a condição crítica da própria literatura, condição que podemos considerar a partir da perspectiva do Romantismo⁶ – e veremos como este se revela fulcral para Blanchot. De qualquer modo, e pondo de parte as oscilações de sentido, importa assinalar a relação estreita entre a exigência fragmentária e as temporalidades da escrita/leitura. Devemos, por isso, guardar na linha do nosso horizonte a observação de Hoppenot segundo a qual a própria enunciação e a experiência (literária) do tempo se encontram em crise no movimento do fragmentário e a compreensão de que tal circunstância tem, ainda que subtilmente, uma dimensão política.

Antes de desenvolvermos mais esta problemática, façamos algumas ressalvas, a todos os títulos determinantes. Esclareçamos, desde logo, que o fragmentário (pós-romântico), sendo, para Blanchot, um modo de pensar a literatura, se distingue do estudo do fragmento – embora mantendo com ele afinidades. Não se trataria pois de apreciar uma forma, um estilo, um gé-

4. HOPPENOT, Éric. “Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: ‘le temps de l'absence de temps’”, 2001, p. 364-365.

5. BLANCHOT, Maurice. “Guerre et littérature”, 2010, p.128.

6. A este respeito, leia-se o capítulo “The philosophy of critique and the critique of philosophy: Romantic literary theory” de *From Romanticism to critical theory*, de Andrew Bowie, 1997.

7. Walter Benjamin é a nosso ver o autor que melhor entende toda a dinâmica do fragmento romântico – identificando o movimento dialógico entre o fragmento como “mónada” e a “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), isto é, uma ideia de arte absoluta -, e as suas implicações na elaboração da concepção de uma crítica imanente. Remetemos por isso para a sua obra seminal *O Conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão*, 1993. Do mesmo modo parece-nos útil a leitura dos primeiros capítulos do livro de Gilloch, *Walter Benjamin – Critical Constellations*, 2002, já que apresenta com clareza os movimentos da análise e da conceptualização benjaminianas.

8. Não estará *L'Arrêt de mort* de acordo com esta descrição?

nero, um tema, uma técnica de escrita, nem tão-pouco de considerar o fragmento à luz das concepções românticas, em rigor, do chamado primeiro Romantismo alemão ou Romantismo de Iena, segundo as quais o fragmento é já uma unidade de texto, fechada sobre si, como um ouriço⁷. A exigência fragmentária em questão, tal como perspectivada por Blanchot, diria antes respeito ao facto de cada texto, na sua singularidade também idiomática, isto é, no seu acontecimento particular na escrita e na leitura, supor a interrupção da continuidade indiferenciada, ou, se quisermos, uma ruptura (mínima) na fala ininterrupta. Em *L'Espace Littéraire*, onde meditará diversas vezes acerca da interrupção e do *désœuvrement*, aludindo, portanto, já ao fragmentário, o autor afirmará a necessidade premente do escritor/leitor impor um silêncio momentâneo à fala continuada (um rumor, um murmúrio encerrado na própria palavra quotidiana) para poder fazer a obra, desde logo destinada à sua dissipação/diluição.

Como Orfeu, o escritor deveria ser capaz de descer às profundezas da morte ou da noite para trazer Eurídice, silhueta obscura, à luz do dia. Para melhor compreender o alcance da imagem, convirá determo-nos brevemente no mito enunciado, reflectindo um pouco sobre os seus contornos. Relembremos: Orfeu teria de trazer a sombra de Eurídice até à claridade, para lhe dar forma, figura e realidade mas, para que fosse bem sucedido na sua missão, não a poderia olhar enquanto não saísse dos infernos. Para se aproximar dela estaria obrigado, pois, a desviar-se; para se avizinhar estaria obrigado a afastar-se. Porém, quebrando a lei imposta, Orfeu arruína a sua própria obra. Cabe portanto perguntar: por que é que Orfeu põe tudo a perder, tentando vislumbrar Eurídice antes de chegar à superfície? Segundo Blanchot – e estamos já há algumas linhas a parafrasear “Le Regard d’Orphée” (primeiramente publicado em 1953), incluído em *L'Espace littéraire* –, o seu desejo por Eurídice como sombra é maior do que o desejo manifestado pela Eurídice diurna, agradavelmente quotidiana e familiar. Orfeu desejaria a obscuridade nocturna, a distância, o corpo fechado, a estranheza de Eurídice, sentindo-se precisamente compelido a vê-la quando e porque invisível; desejaria ele, acrescenta o autor, contemplar nela viva a plenitude da morte, mais do que, propriamente, fazê-la viver⁸. Teria sido essa, na verdade, a *razão louca* pela qual Orfeu desceria aos Infernos. O poeta teria então perdido Eurídice porque a desejara para lá dos limites comedidos do canto, e, assim, ter-se-ia perdido a si mesmo, destroçado que fica – lembremo-nos de que será, finalmente, despedaçado pelas Ménades. Segundo Blanchot, as duas perdas são todavia necessárias ao canto, como à obra é necessário o *désœuvrement*, a dissipação. Porquê?

Eis o diagnóstico de Blanchot: o erro de Orfeu teria sido o de querer “esgotar o infinito”. Tendo esquecido a lei que lhe

permitiria levar a bom termo a sua obra por impaciência ou, melhor, por inspiração e por desejo: Orfeu atraíçoa a sua obra e tarefa pelo desejo de e a favor da sombra, num gesto de pura irresponsabilidade diante da lei (instituída para *cumprimento* da obra). O olhar de Orfeu rompe então com os limites, estilhaça a lei que encerraria a essência e, por conseguinte, coincide com o momento da liberdade extrema: liberta-se Orfeu de si mesmo, e mais importante, liberta-se a obra do seu desígnio e autoridade. Extrapolando, diz Blanchot que tudo se joga, para quem escreve, para quem pensa, na decisão do olhar, pelo qual se interrompe o incessante. O desejo, a impaciência (da paciência), a despreocupação, o salto seriam necessários à obra, pois seriam os modos pelos quais ela se liberta da sua própria lei. Conseguimos intuir em que medida a falha ou o *désœuvrement* (constituindo este a quebra com a lei da obra), se aproxima da exigência fragmentária. Estilhaçada a lei da obra, esta, embora em aparência incólume (como volume, livro, *obra-prima*), só pode *dar-se dissipando-se*. Para Fernando Guerreiro, no ponto 14 da sua introdução ao livro de Patrícia San-Payo, *Blanchot, a possibilidade da literatura*: “*Désœuvrement* refere não só um princípio de desactivação, inércia, interno à obra mas também a sua destruição a partir de si mesma. Mantendo-a assim aberta à possibilidade de ser ‘outramente’”⁹. Não se trata de ser de outro modo, mas “de outro modo que ser”, acrescentaremos em tom levinasiano¹⁰, já que a expressão é adoptada por Blanchot em *Écriture du désastre*¹¹. Nessa medida, a exigência fragmentária suporia, finalmente, o descentramento da obra (ou o “centro descentrado”) e a falha, ou seja, o neutro enquanto “princípio de inércia” e o *désœuvrement*, implosão/explosão da lei da obra. Daí resultaria, de resto, a possibilidade de criar sentidos dinâmicos, a “palavra plural”, e o “outramente” que ser da obra, desfazendo-se assim o domínio do onto-gnoseológico.

A irredutibilidade da exigência fragmentária blanchotiana à questão do fragmento tal como concebido pelo primeiro romantismo alemão remonta precisamente à questão do “outramente que ser” (o para além da essência, como ainda lemos no título de Lévinas). Blanchot distingui-los-á num texto de *L’Entretien Infini*, “L’Atheneum”, onde primeiro destacará a importância da revolução romântica:

[...] l’une des tâches du romantisme n’ait été d’introduire un mode tout nouveau d’accomplissement et même une véritable conversion de l’écriture: le pouvoir, pour l’œuvre, d’être et non plus de représenter, d’être tout, mais sans contenus ou avec des contenus presque indifférents et ainsi d’affirmer ensemble l’absolu et le fragmentaire, la totalité, mais dans une forme qui, étant toutes les formes, c’est-à-dire à la limite n’étant aucune, ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant.¹²

9. GUERREIRO, Fernando. “Notas sobre este livro”, 2003, p. 12.

10. Tal expressão, que intitula o livro de Lévinas publicado em 1974, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, alude certamente a uma forma alternativa à da plenitude do ser. Apoiando-se na transcendência do diálogo subjectivo tal como Platão a entende, Lévinas entende a filosofia como agudamente vinculada à tensão entre o pensamento do ser e a questão do Outro. Dada a tendência da Ontologia a reduzir o Outro aos limites do Mesmo, Lévinas vê-a enquanto filosofia do poder e da egologia, e propõe em contrapartida que se tome a Ética como filosofia primeira. A fenomenologia do olhar é substituída pela da escuta, uma vez que o olhar ainda procuraria uma relação de adequação. A palavra transcenderia a visão. O Infinito é ruptura com a totalidade, desejo do absolutamente outro. A transcendência (como ética) para o filósofo dar-se-ia então a partir do desejo, da bondade e da inadequação. A Metafísica, para Lévinas, é justamente essa relação do Mesmo com o Outro, processando-se como discurso, todavia, sem formar totalidade, resistindo à sintetização operada pelo entendimento. Ela transgrediria assim a fenomenalidade, o mundo e sua luz, dando conta de uma opacidade. Talvez encontremos aqui algumas afinidades com *La Folie du jour* de Blanchot, embora, evidentemente, não possa este ser subsumido e reduzido a uma reflexão filosófica.

11. BLANCHOT, Maurice. *L’Écriture du désastre*, 2006, p. 138.

12. Idem. *L’Entretien Infini*, 2009, p. 518.

13. A propósito deste assunto, é imprescindível referir o livro de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, 2010. Veja-se particularmente, e de acordo com a discussão aqui desdobrada, o capítulo “L'exigence fragmentaire”.

14. Leia-se a este respeito o artigo de Évelyne Grossman, “*L'impensable, la pensée*”, 2003. A autora parte dos dois artigos de Blanchot (um encontra-se em *Le Livre à venir* e o outro em *L'Entretien Infini*) sobre Antonin Artaud para dar conta do espaço do pensamento ali evocado. Nos artigos de Blanchot, há uma incidência muito aguda sobre algumas passagens decisivas das cartas de Artaud a Jacques Rivière, nas quais o escritor partilha uma experiência do impoder, do vazio e da dissolução no movimento do pensar, ou seja, o escritor sente uma permanente sensação de falha ou de lacuna (de si próprio e do próprio pensamento). Segundo Grossman, Artaud dá conta de uma dimensão pré-subjectiva ou pré-egológica do pensamento; para além disso, para esta mesma autora, “começar” a pensar, no sentido artaudiano e blanchotiano, seria pensar disruptivamente, rompendo com uma cadeia naturalizada do pensamento, e, portanto, procurando o impossível, o que não está circunscrito pelo paradigma da probabilidade. Tratar-se-á pois de pensar o impensado ou de dar conta da dimensão de impensável (vazio) do pensamento. Tentará a autora mostrar em que medida tal experiência se aproxima do “pensamento de fora” blanchotiano, evocando desde logo o texto de Michel Foucault.

Reconhece este autor pois a importância do Romantismo, salientando o modo como a literatura teria com ele deixado de ser uma resposta para passar a ser uma questão¹³. Ter-se-ia então instituído uma nova perspectiva sobre ela, pela qual o primado da representação seria destituído e a escrita passaria a ser entendida simultaneamente como absoluto e fragmento, ou seja, como gesto simultâneo de fundação e de ruptura (lei e contra-lei). Contudo, o fragmento schlegeliano acarretaria, a seu ver, um conjunto de pressupostos que o converteriam antes em aforismo, revelando-se assim, afinal, diferente do fragmentário tal como temos vindo a defendê-lo a partir dos seus textos. São três os problemas enunciados por Blanchot quanto à concepção schlegeliana de fragmento: 1) o facto de Schlegel considerar o fragmento isolado (pois tratar-se-ia de um todo, com o centro em si-mesmo), sem atender ao modo como se estabelecem dinâmicas de relação e de criação de sentido com todos outros fragmentos; 2) o facto de o autor não considerar, pela mesma razão, o intervalo (espera e pausa) entre fragmentos – separação de que depende o princípio rítmico e diferido da obra. Os pontos 1) e 2) resultam na terceira observação: 3) para Blanchot, Schlegel não teria percebido que o fragmento é necessário não porque torna mais difícil a panorâmica do todo, ou mais fracas as relações de unidade, mas porque torna possíveis novas relações que *excedem* a totalidade e a unidade.

Pelas observações, percebemos que por fragmentário Blanchot compreende, então, mais do que a simples adopção formal do fragmento, a *relação* (rítmica, constelar) entre vários, múltiplos, fragmentos. A possibilidade de se constituírem relações entre diferentes singularidades – sem com isso anular essas mesmas singularidades – supõe um movimento da diferença no mesmo resultando, desta dinâmica entre a continuidade/descontinuidade, organização/desorganização na obra, a criação de novas possibilidades de sentido, bem como, a evocação do excesso, o resto, no domínio da linguagem – a que poderíamos ainda chamar o “impensado”¹⁴ ou o “fora”. A fragmentariedade resultaria pois da falha e do excesso (a força, a desmesura) da linguagem e da obra, irreduzíveis que são à ordem do discurso e aos cânones.

No número 11 da revista *Lignes*, número especial no qual é publicado o dossiê de *La Revue Internationale*¹⁵, surge claramente indicada a diferença entre fragmentos, salientando o autor, no que diz respeito à literatura, o quarto ponto que identifica:

On peut dire en simplifiant qu'il y a quatre sortes de fragments: 1) Le fragment qui n'est qu'un moment dialectique d'un plus vaste ensemble. – 2) La forme aphoristique, concentrée, obscurément violente, qui à titre de fragment est déjà complète. L'aphorisme, c'est étymologiquement l'horizon, un horizon qui borne et qui n'ouvre pas. – 3) Le

fragment lié à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse qui s'accomplit par affirmations séparées et exigeant la séparation (Nietzsche). – 4) Enfin une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (*toute littérature est une littérature de fin des temps*), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle. En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur.¹⁶

Do excerto citado, podemos extrair uma série de conclusões importantes. Antes de mais, cada obra literária é fragmentária uma vez que, na sua condição de exemplo, indiciando o todo – a literatura –, simultaneamente o abala ou desestabiliza. Um texto literário (apenas assim entendido se considerado um conjunto de protocolos), afirmação do único e do singular, na exacta medida em que determina (e desfaz, como vimos) a sua própria lei, põe sempre em causa a literatura enquanto instituição, lei, *corpus*, ou mesmo género, e desloca as suas balizas. Trata-se de uma “literatura do fim dos tempos” porque sempre do e no limite – agindo como sua problematização e reconfiguração¹⁷. Contudo, no excerto que destacámos encontra-se sobretudo patente a ideia segundo a qual haveria uma escrita (e forçosamente uma leitura, acrescentaríamos nós) da interrupção, porquanto nela se implicasse um pensamento não sujeito à lógica do trabalho ou do saber, isto é, ao condicionamento da finalidade, que poria, assim, em causa a própria possibilidade de desenvolvimento (também ele discursivo) à luz do princípio da eficiência. A escrita não se restringiria então à noção de unidade, sequer à unidade do livro, nem tão pouco estaria refém de uma consciência intencional – o que a remeteria novamente ao movimento consequente visando certos resultados. A interrupção da uniformidade significa antes a disponibilidade para o jogo, a constituição de relações, mais ou menos fortuitas, entre elementos singulares, garantindo pois a multiplicidade e, para além disso, a mobilidade, a circulação. Consequentemente, o fragmentário interrompe movimentos de totalização e inviabiliza várias perspectivas, algumas das quais pretendem desvendar nos textos unidades fechadas de sentido. Entre várias concepções perturbadas pelo fragmentário poderíamos elencar estas quantas: o gesto pelo qual se põe a tónica da análise na estrutura dos textos (*modus operandi* dos estruturalistas); a crença no contexto segundo a lógica da causalidade; a consideração da linguagem enquanto mero meio de comunica-

15. É por volta de 1960/61 que surge a Blanchot a ideia de uma revista internacional a ser constituída por textos críticos, filosóficos e literários. O plano passava também por reunir alguns dos nomes mais proeminentes na Europa, bem como nos Estados Unidos e na América do Sul. Blanchot contactou o romancista italiano Elio Vittorini, o poeta alemão Hans Magnus Enzensberger, Italo Calvino, Günter Grass, entre outros. *La Revue Internationale* nunca viria a ser concretizada, embora Blanchot tenha trabalhado no projecto durante quatro anos. O dossiê publicado na revista *Lignes* resulta desses anos de pesquisa e de trabalho.

16. BLANCHOT, Maurice. "Memorandum sur le cours des choses", 1990, p. 187-188.

17. Quanto a isto, na medida em que há como base comum uma concepção de “universo das obras”, é de sublinhar os textos de Blanchot em *L'Amitié* sobre o “museu imaginário” de Malraux: “Le Musée, l'Art et le Temps” e “Le mal du Musée”. Neles, Blanchot sublinha que a ideia de colecção implicada na noção de museu - a exigência da representatividade pela acumulação de exemplos - apenas pode dar conta da impossibilidade de uma totalidade harmoniosa, já que cada um dos *exempla* se afirma como singularidade irreductível ao todo (fictício) da colecção - infinita e indeterminada, na medida em que será sempre possível acrescentar um novo elemento.

ção; a convicção de que a narrativa segue a ordem da sucessão ou resulta da síntese entre as partes.

Não havendo dele uma definição clara, porque não se trata de um conceito de que pudéssemos dispor, o fragmentário é, mais do que um efeito, um acontecer na escrita/leitura, relacionando-se com o “neutro” enquanto processo de inscrição e de auto-apagamento (veremos adiante em que poderá consistir tal movimento, quando nos debruçarmos, mais especificamente, sobre a leitura). A dificuldade em dar conta do fragmentário prende-se pois com o facto de não ser algo que se manifeste firmemente como característica identificável na modalidade estrutural dos textos, como forma, tema ou modo. Embora não identificável, é todavia possível indicar o fragmentário, assinalando algumas particularidades dos textos aquando do exercício de leitura. Veja-se como Blanchot disso nos dá algumas pistas:

◆ Personages: ils sont en position de personnage, et pourtant ce sont des points de singularité (des feux de lieu au locaux), immobiles, quoique le parcours d'un mouvement dans un espace raréfié, en ce sens qu'il ne peut presque rien s'y passer, se trace des uns aux autres, parcours multiple par lequel, fixes, ils ne cessent de s'échanger et, identiques, de changer. Espace raréfier que l'effet de rareté tend à rendre infini jusqu'à la *limite* qui ne le borne pas. L'effet de rareté est propre au fragmentaire. La mort ici, loin de faire œuvre, a toujours déjà fait son œuvre : désœuvrement mortel. Par là, l'écriture selon le fragmentaire, ayant toujours lieu où il y a lieu de mourir et donc comme après la mort perpétuelle, met en scène, sur un fond d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensée, des simulations d'être. Mensonge que ne soutient aucun vrai, oubli qui ne suppose rien d'oublié et qui est détaché de toute mémoire : sans certitude, jamais.

Le désir détourné en désir. Comme un heurt de clartés.¹⁸

Implicando a escrita fragmentária a deslocação de diversos elementos textuais pela criação de relações múltiplas, e anulando assim, de imediato, a submissão da obra a uma unidade ou identidade tutelar, compreende-se em que medida ela pode corresponder a uma desestruturação ou desregulamento em termos temporais: já não admite de forma estrita a sequencialidade ou a linearidade e, em seu lugar, institui uma temporalidade (espacial) marcada pelo salto, pela ruptura, pelo retorno, enfim, pela diferença.

Posto que a descontinuidade não se restringe ao nem depende do fragmento, tal como Blanchot expõe no texto de *La Revue Internationale*, publicado na revista *Lignes* nº11, em 1990, e que por isso não cabe *stricto sensu* à problemática da modernidade – embora a ela se possa assimilar –, será necessário averiguar os modos como a interrupção é, mais do que uma possibilidade, uma exigência dos textos. Diremos, então, que a aber-

tura implicada nesta ideia de fragmentário (o descentramento, “*diferença*”, a não-presença a si, o impensado, o fora) acontece a par de uma necessária desvinculação (ruptura) da escrita relativamente àqueles que aparentemente seriam os seus contextos e pretextos (o conjunto de presenças, como diria Derrida, que organizam o seu momento de inscrição). Associa-se pois a mobilidade textual a um certo tipo de desamparo – como se os textos fossem cartas (duplamente) *perdidas* –, uma fragilidade que, afinal, corresponderia à sua força, enfim, uma potência do vazio, se assim podemos dizer. A citação, enquanto modo particular de “iterabilidade”, seria disso o indício mais significativo, porque expõe essa mobilidade da linguagem – conforme veremos, a leitura, elemento determinante para a constituição do espaço literário, pressupõe desde logo o jogo entre tempos e, portanto, nessa medida, o fragmentário.

Importa igualmente sublinhar o seguinte: a hipótese de a escrita se encontrar associada a modos de interrupção que precisamente resultam nessa abertura, que até atinge uma dimensão temporal, não é uma intuição nova e durante muito tempo se encontrou vinculada aos argumentos pelos quais se defendia a oposição (estreita) entre o signo inscrito e o signo fonético. Há uma perplexidade antiga, remontando pelo menos a Platão, relativamente à qualidade disruptiva e múltipla da escrita, devadora de uma ideia ainda hoje mais ou menos difundida segundo a qual se pensa a inscrição em suporte (específica ao gesto de escrever) em tensa relação/oposição com a fala, ou seja, com a exigência da presença do falante aquando do acto elocutório. No passo que se segue, pretendemos assinalar o modo como a desconfiança de Sócrates, pensada por Blanchot, diz respeito à intuição de um vazio e de uma desmesura que potenciam afinal a multiplicidade e o jogo, ou seja, um certo tipo de desregulamento da língua.

Diferimento e estranheza

No *Fedro* de Platão, a suposição de que a escrita é uma espécie de fala imperfeita resulta na sua mais alta condenação. Sócrates apresenta dois argumentos centrais que justificam a desaprovação da escrita. Pelo primeiro defenderá que esta, servindo apenas para efeitos de memorização, é nociva à manutenção da memória, pois desobriga ao exercício mental que aquela implicaria; enquanto ‘morta’, corresponderia então a uma palavra do esquecimento. Através do segundo observa que, estando envolvida na escrita a possibilidade da não presença quer do destinador quer do destinatário, abre-se o flanco aos mais diversos desvios.

19. As considerações tecidas em torno da tensão entre fala e escrita são decisivas para pensar a literatura. Elas expõem os embaraços suscitados pelos textos ou, melhor dizendo, pela linguagem quando posta em relevo, esses que os ligam à ficção não porque se oponham à verdade, mas porque suspendem a exigência da presença pressuposta na fala, de onde a possibilidade da citação e a indecidibilidade entre uso e menção, constativo e performativo, próprio e impróprio, isto é, da criação de idiomas. A ideia de que a literatura é ficção não depende nem decorre imediatamente do facto de quem escreve pretender construir uma ficção, mas surge sobretudo devido à *suspensão da relação* entre destinatador/destinatário, pela deslocação aí implicada e pelo em-aberto que suscita.

20. Seguiremos a edição da Gallimard de 2002, da coletânea *Une Voix venu d'ailleurs*.

Ninguém responderá pelo texto, ninguém se responsabilizará pelo dito, deixando campo aberto ao equívoco, à multiplicidade, ao acaso. O problema reside essencialmente no facto de a marca não garantir a clareza da significação, e atraí-lo assim a intenção comunicativa dos sujeitos. Mantém-se na sua potência de objectivação como letra muda, indisponível, secreta.

Na escrita está pois em causa a *deslocação* de uma palavra sem origem nem fim adequados. É a irresponsabilidade dessa palavra sem destinação, bem como a irresponsabilidade patente no gesto de abandono do escritor, que aparecem a Sócrates como um escândalo. Quem fala deve ser responsável pelo que diz, para tornar transparente o dito, desfazendo dúvidas, se solicitado, assim evitando enganar. Com a escrita introduz-se precisamente a possibilidade (irresponsável) do equívoco, do desvio e da incerteza. Ela ocasionaria a interrupção da *eficácia* discursiva, tal como entendida em *Fedro* (a enunciação inequívoca e infalível de conteúdos previamente definidos, bem como a sua adequada recepção), e isso por desde logo implicar o desfasamento temporal, o intervalo, o silêncio e a ambiguidade. A ironia talvez esteja no facto de Platão supostamente ter passado para escrito (citado) – de memória – este mesmo diálogo, admitindo afinal a cesura que Sócrates tanto temia¹⁹.

Blanchot indagará as considerações platónicas sobre a palavra escrita num texto intitulado “La Bête de Lascaux”, primeiramente publicado, segundo uma nota do autor, em 1958, e novamente reeditado em 1982²⁰. Este texto é precedido por um poema de René Char, autor que inspira a Blanchot algumas ideias sobre o fragmento, “La Bête Innommable”. O cruzamento entre as pinturas de Lascaux, Platão e René Char, temporalmente tão distantes, parece inusitado. Como pode ser ele pensado?

Em primeiro lugar, tomemos em linha de conta a publicação, em 1955, de *La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*, de Georges Bataille, ensaio no qual é desdobrada uma série de considerações sobre o *tempo* do nascimento da arte. Importa considerar as ideias aí ensaiadas, já que elas encontrarão ressonância no texto de Blanchot. Uma das mais interessantes diz respeito à relação tensa e necessária entre o homem do utensílio, da técnica e do trabalho, e o homem do jogo. Para Bataille, é na medida em que o homem (*Homo faber*, Neandertal) inventa o utensílio para fins uteis à sua sobrevivência que pode, depois (*Homo sapiens*), libertá-lo do campo estrito da actividade utilitária. Desvinculando o utensílio (a técnica) da sua função de eficácia, o homem poderá dedicar-se a actividades não orientadas pela necessidade e pelo proveito mas sim pelo desejo e pela dissipação. O nascimento da arte diria então respeito a coisas tais como o jogo e a festa, a celebração e o riso, e implicaria a transgressão do trabalho e das leis, isto é, dos interditos (leis que organizam e que contêm as forças desreguladas da vida e da

natureza – daí relacionarem-se com a sexualidade e a morte – de modo a manterem o mundo ordenado do trabalho ao abrigo das forças brutas). Ainda que não recuse em absoluto a existência da dimensão mágica, Bataille crê que confinar as pinturas de Lascaux a tal funcionalidade é, em última análise, uma simplificação. Convocará a célebre figura do “Unicórnio” para destacar a componente *imaginária*, irredutível à explicação de que tais pinturas servissem a vontade humana de acção directa no mundo natural (auxiliando as tarefas da caça e da recollecção, por exemplo). Dirá ainda que o *Homo sapiens* se distingue dos seus percussores menos pelo conhecimento do que pela arte. Bataille vê pois na arte a gratuidade, a alegria, enfim, o jogo. O *tempo* do seu nascimento corresponde precisamente ao momento de interrupção com a finalidade ou com a utilidade, portanto, ela surge desse vazio activo e enérgico pelo qual se abre à possibilidade (aí encontrando-se congregadas a força de memória e a força imaginante).

Ora, de algum modo, é precisamente a intuição de uma dimensão de jogo e de acaso – ruptura com a seriedade da palavra consequente e eficiente – que levará Sócrates, na obra de Platão que vimos explorando, a declarar a sua desconfiança relativamente à palavra escrita. Esta resulta do desenvolvimento de uma técnica, portanto de um artifício, a inscrição, pela qual se abre a distância, o intervalo, e se dá uma outra temporalidade e o saber impessoal – palavra morta, palavra do esquecimento. Linguagem estranha, assinala Sócrates, pela qual alguém fala e no entanto ninguém fala, presença ou voz da ausência; uma palavra *dizendo* sempre o mesmo, repetindo-se, sem que haja garantia sobre o seu sentido – pois não há homem que garanta o seu valor de verdade –, sem que ela mesma saiba o que diz, incapaz de responder ou de se defender se indagada. Tal palavra é, assim o entende, aparência daquilo que diria coisas verdadeiras, mas vazia: correspondendo à impossibilidade de falar e sem nada que a sustente. Em sùmula, é palavra injustificada, sem fundamento. Conforme comenta Blanchot:

C'est pourquoi, Platon et Socrate, dans le même passage, se hâtent de faire de l'écriture comme de l'art un divertissement où le sérieux n'est pas compromis, qu'on réservera aux heures de récréation, semblables à ces jardins en miniature formés artificiellement dans des corbeilles pour l'ornement des fêtes et appelés jardins d'Adonis. Le discours écrit, le “volume”, ne sera donc qu'un “jardin en lettres d'écriture”, capable tout au plus de commémorer les œuvres ou les événements du savoir, sans avoir nulle part au travail de leur découverte. Et l'on voit ici Socrate rapprocher à nouveau l'écriture du sacré en la rapprochant de la célébration qui interrompt l'activité laborieuse de l'homme voué au vrai pour l'introduire dans le temps de la fête. Seulement, l'an-

21. BLANCHOT, Maurice. "La bête de Lascaux", 2002, p. 54-55.

22. Idem. *L'Écriture du desastre*, 1980, p. 25.

23. Idem. "La bête de Lascaux", 2002, p. 56.

24. Vale a pena repensar o texto de Derrida sobre o "dom" à luz das considerações acima expostas, pois do que se trata em *Donner le temps. Essai sur le don I - La fausse monnaie*, de 1991, senão da resistência à lógica da equivalência? O "dom" surge ao filósofo como aquilo que não faz parte do círculo da troca. É dentro da mesma ordem de ideias que o dom será pensado na sua relação com a escrita e com a literatura.

tique sauvagerie prophétique du chêne n'est plus qu'un aimable jardin en miniature, de même que la fête n'est plus qu'un divertissement.²¹

Porque a palavra escrita aparece como essencialmente por vir, isto é, sem fundamento anterior, Sócrates reconhecerá a sua relação com o jogo, pretendendo por isso reduzi-la a mera atividade de distração, circunscrita aos *tempos livres*, ou seja, o tempo que *sobrar*ia, *depois* do tempo do trabalho, da produção, da obra (uma distribuição segundo uma lógica economicista, a que nem a temporalidade escapa). Destacam-se duas questões: uma vez que perturba a lógica de uma comunicação eficiente e sem resto, o texto, fazendo-se campo de forças constituído por constelações, ritmos, cadências, tonalidades, relações diversas, demitindo a totalidade e o discurso monológico da sua soberania, abre ao por vir; sem constituir a sua negação, a palavra e o seu sem fundamento interrompem o princípio da razão, assim como uma concepção restrita de memória e do tempo. A possibilidade do jogo embaraça, pois, a lógica da competência e do progresso. Leia-se, para reforçar este argumento, um dos fragmentos de *L'Écriture du desastre*, atentando já na relação estreita entre "desastre" e "fragmentário":

♦ Au-delà du sérieux, il y a le jeu, mais au-delà du jeu, cherchant ce qui se déjoue : le gratuit, auquel on ne peut se dérober, le casuel sous lequel je tombe, toujours déjà tombé. Il passe des jours et des nuits dans le silence. C'est la parole, cela.²²

A escrita e a palavra sagrada (também ela alvo das desconfianças de Sócrates) aproximar-se-iam na exacta medida em que ambas não encontram justificação para lá de si mesmas e, sendo mudas, nada dizem, indicam. Neste ponto, o pensamento de Heraclito, admirado quer por Blanchot quer por Char, torna-se essencial e vem ao de cima:

Héraclite y répond en quelque sorte à Socrate en reconnaissant, dans ce qui fait de la parole impersonnelle de l'oracle un danger et un scandale, l'autorité véritable du langage : "Le Seigneur dont l'oracle est à Delphes, n'exprime ni dissimule rien, mais indique." Le terme "indique" fait ici retour à sa force d'image et il fait du mot le doigt silencieusement orienté, l'"index dont l'ongle est arraché" et qui, ne disant rien, ne cachant rien, ouvre l'espace, l'ouvre à qui s'ouvre à cette venue.²³

Na base da rejeição de Sócrates está o anseio pela palavra adequada à troca. Uma palavra de câmbio²⁴, não apenas na medida em que haveria alguém responsável (uma presença) que a pudesse explicar – como se diz na gíria, que "a trocasse por miúdos" –, como também, na medida em que esta seria plena por-

que sem ambigüidade, podendo assim estabelecer-se uma lógica da equivalência. O carácter profético da palavra na qual fala a origem (assim declara Blanchot – origem essa que podemos relacionar com o “fora”, e portanto uma origem por vir) não é confundível com a palavra que dita o futuro. Esta palavra não fala (“não exprime nem dissimula nada”; não se sustenta de nenhuma verdade já estabelecida ou evento decorrido), apenas indicia, abre. Trata-se de uma palavra que *começa*. “Il (langage) *indique* l’avenir, parce qu’il ne parle pas encore, langage du futur”²⁵. Nunca se escuta totalmente num “agora”, isto é, no presente (porque não se confina ao presente), tal como acontece com a palavra da Sibila, “langage qui ouvre la durée, qui déchire et qui débute”²⁶. Há o movimento de “(re-)começo” (*commencement*). Explica-nos Blanchot: “en cela qu’il est lui-même comme un langage futur, qui toujours se devance, n’ayant son sens et sa légitimité qu’en avant de soi, c’est-à-dire foncièrement injustifié”²⁷.

Retomando tais considerações e assinalando uma afinidade entre Char e Heraclito, Blanchot caracterizará a poesia do primeiro como “canto do pressentimento”, uma poesia cujo fulgor acontece por via de um movimento simultâneo de retirada e de promessa, de ruptura e, por isso mesmo, de começo e de abertura porque arrancada do seu presente. Contrariamente à palavra profética que se torna autoritária e, assim, compacta, integral, os poemas de Char dar-se-iam como coisa “pulverizada”: “oeuvre tendue mais patiente, orageuse et plane, énergique, concentrant en elle, dans la brièveté explosive de l’instant, une puissance d’image et d’affirmation qui “pulvérise” le poème et pourtant gardant la lenteur, la continuité et l’entente de l’ininterrompu”²⁸.

Blanchot parece pois apontar para a relação entre a exigência fragmentária e o por vir. É na medida em que a obra transporta consigo o princípio da sua própria dissolução – a partir da contradição, da incongruência, do silêncio, da mudez, a presença da ausência, da não garantia, do jogo, da interrupção –, o *désœuvrement*, que se abre o espaço múltiplo e o movimento da repetição e da diferença – a deslocação sem negação. Em *L’Entretien Infini*, num texto incidindo principalmente sobre o “Poema pulverizado” (escrito entre 1945 e 1947, segundo a indicação das obras completas publicadas pela Gallimard), podemos ler aquilo que aproxima o fragmentário, a deslocação – que supõe a interrupção – e a palavra por vir:

Parole de fragment: il est difficile de s’approcher de ce mot. “Fragment”, un nom, mais ayant la force d’un verbe, cependant absent: brisure, brisées sans débris, l’interruption comme parole quand l’arrêt de l’intermittence n’arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient. Qui dit fragment ne doit pas seulement dire fragmentation d’une réalité déjà existante, ni moment d’un ensemble encore à venir. Cela est difficile à considé-

25. BLANCHOT, Maurice. "La bête de Lascaux", 2002, p. 57.

26. Ibidem, p. 57.

27. Ibidem, p. 57.

28. Ibidem, p. 63.

29. Idem. *L'Entretien Infini*, 2009, p. 451-452.

rer par suite de cette nécessité de la compréhension selon laquelle il n'y aurait connaissance que du tout, de même que la vue est toujours vue d'ensemble : selon cette compréhension, il faudrait que, là où il y a fragment, il y ait désignation sous-entendue de quelque chose d'entier qui le fut antérieurement ou le sera postérieurement – le doigt coupé renvoie à la main, comme l'atome premier préfigure et détient l'univers. Notre pensée est ainsi prise entre deux limites, l'imagination de l'intégrité substantielle, l'imagination du devenir dialectique. Mais, dans la violence du fragment et, en particulier, cette violence à laquelle il nous est permis d'accéder par René Char, un tout autre rapport nous est donné, au moins comme une promesse et comme une tâche. “*La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ?*”

Il faut essayer de reconnaître à l’*“éclatement”* ou à la *“dislocation”* une valeur qui ne soit pas de négation.²⁹

Enuncia-se pois o que importa no fragmentário: a força deslocante. Esta força relaciona-se com a diferença (*différance*), uma diferença que não seja negativa: “reconnaître à l’*“éclatement”* ou à la *“dislocation”* une valeur qui ne soit pas de négation”. A força deslocante relaciona-se com o por vir, já que enunciando-a sugere-se que a poesia (texto, palavra) *acontece advindo* como diferido. Tal suposição, afinal, impele-nos a considerar também o gesto de envio ou de endereçamento e, portanto, o carácter testamentário e testemunhal dos textos (como cartas perdidas) dirigidos aos que virão, a comunidade aberta de leitores, a comunidade “inconfessável”. É pesando este advir que dedicaremos as próximas páginas à questão da leitura, cuja pertinência se torna mais acentuada se pensarmos na escrita como leitura e na leitura como escrita, como recomeços pois.

Escrita/leitura

Como pedra de toque para a meditação sobre o exercício de leitura, considere-se na sua totalidade o seguinte fragmento de *Le Pas au-delà*:

◆ Le fragmentaire n'étant pas expérience, n'étant pas forme ou sujet d'écriture, n'étant pas un autre ordre ou regard de l'ordre du livre, même comme passage à un désordre : cependant, obscure exigence sous l'attrait de laquelle l'espace d'écrire donne lieu à des marques ou points de singularité par où passent des parcours multiple (irréguliers) qui les font disparaître comme uniques tout en les maintenant en position de singularité, de sorte qu'une multiplicité quasi infinie de traverses peut s'y répéter, sans que la répétition

en supprime la marque de singularité ni dissolva celle-ci en identité. C'est comme si cet espace se donnait comme corrélatif ou supplémentaire ou même secondaire (en ce sens inessentiel), tout en repoussant, en faisant éclater ce dont il semblerait être le corrélat ou le supplément, secondaire donc sans prime. D'où le travail d'obscurité que le recommencement conduit et conduit toujours plus obscurément. Lecture, écriture s'échangent à la faveur de ce "corrélât" contre lequel elles luttent pour l'empêcher, luttant aussi contre le pouvoir en elles de le produire ou de le restaurer.

Il ne s'agit pas de substituer lecture à l'écriture ou de privilégier l'une contre l'autre, mais de les redoubler pour que la loi de l'une soit l'interdit de l'autre. Par le fragmentaire, écrire, lire changent de fonction. Aussi longtemps qu'écrire, c'est écrire un livre, ce livre est soit achevé ou maintenu par la lecture, soit menacé par elle qui tend à le réduire ou à l'altérer, bien qu'il soit toujours et encore par essence supposé indemne dans sa totalité irrédible (l'œuvre, le chef-d'œuvre) qu'il a une fois pour toutes instituée. Mais si, écrire, c'est disposer des marques de singularité (fragments) à partir desquelles des parcours peuvent s'indiquer sans les réunir ni les joindre, mais comme leur écartement – écartement d'espace dont nous ne connaissons que l'écart : l'écart, sans savoir de quoi il s'écarte –, il y a toujours risque pour que la lecture, au lieu d'animer la multiplicité des parcours transversaux, reconstitue à partir d'eux une totalité nouvelle ou, pis, cherche dans le monde de la présence et du sens à quelle réalité ou chose à compléter correspondent les vides de cet espace qui se donne pour complémentaire, mais complémentaire de rien.³⁰

30. BLANCHOT, Maurice. *Le Pas au-delà*, 2008, p. 73-74.

31. Discurso proferido no Centro George Pompidou, em 1982. Foi publicado mais tarde em *Ulysse gramophone* em 1987, edição que seguiremos.

Embora compreendendo a indispensabilidade da leitura, Blanchot identifica dois perigos que esta pode acarretar – perigos na medida em que se traduziriam na anulação da multiplicidade. São eles a constituição de uma totalidade ou o preenchimento dos vazios com correspondências encontradas no “mundo da presença ou do sentido”. Analisámos há pouco o argumento de Bataille, tal como explícito em *La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*, segundo o qual ao tempo do nascimento da arte corresponderia o momento de interrupção com a ordem do mundo (as leis, o trabalho, a sobrevivência), dando-se como espaço despojado, livre. Não estará precisamente, no trecho citado, Blanchot a alertar para o facto de certo tipo de leitura anular esse despojamento, reconduzindo a obra ao domínio do reconhecível e, por conseguinte, tornando-a manejável e apropriável? A leitura deve deixar a obra/texto ser o que é, diz Blanchot em *L'Espace Littéraire*, logo, a leitura deve sobretudo ser acolhimento. Mas se a obra, mantendo-se aparentemente incólume, é fragmentariedade e multiplicidade, como então ler acolhendo a sua dispersão?

Derrida pode lançar alguma luz sobre o nosso problema. Em “Deux mots pour Joyce”³¹, o filósofo mostra como cada

32. SAN-PAYO, Patrícia.
Blanchot: a possibilidade da literatura, 2003.

33. Não seria totalmente descabido aproximarmos estas considerações ao que Benjamin definiu como “aura” e o “vestígio” nas obras de arte, já que neles se joga precisamente esta ideia do que sendo próximo se afasta, exigindo um trabalho da paciência.

texto afirma a singularidade do seu idioma e, portanto, a sua insubstituibilidade, bem como a multiplicidade das línguas que o compõem. Caso paradigmático e radical disso seria *Ulysses* de James Joyce, texto sobre o qual particularmente se debruça, cuja singularidade reside, embora não exclusivamente, na complexa intersecção e combinação de linguagens e mesmo de formas. Desde logo esta obra engendra a refração que a torna ilegível, e nenhuma competência ou saber permitirá aceder ao texto no seu todo. O aquiescimento da obra é ambíguo, pois, se convida à leitura, simultaneamente impede-a, conservando um resto inexorável. A obra solicita o esforço de tradução infinito, destinado contudo ao fracasso. Cada leitura seria, assim, a experiência do fazer e desfazer, escrita e apagamento, assinatura e contra-assinatura (e recordemos o que havíamos dito acerca do neutro enquanto movimento de inscrição e apagamento). Aparece ela assim como uma espécie de tarefa de Sísifo: o texto solicita um exercício de leitura, mas mantém-se sempre ilegível; a obra exige as leituras mas nunca é, a bem dizer, lida. Paradoxalmente, a leitura não chega a começar e, todavia, não acaba. Dando conta da estranha condição da leitura, Derrida aproxima-se de Blanchot. Como esclarece Patrícia San-Payo³², para Blanchot, o sentido na escrita/leitura relaciona-se com o movimento de uma exegese infinita, correspondendo esta a uma multiplicidade, leituras de leituras, à qual o leitor não pode aceder no seu todo. Podemos dizer que o texto se dá então como próximo, familiar e, simultaneamente, afastado, estranho³³. Talvez encontremos aqui uma possível resposta para a pergunta acima esboçada. A leitura acolhe quando respeita a alteridade e a irredutibilidade do texto, não pretendendo substituí-lo, explicá-lo, sabendo-se de antemão inexequível.

Porém, a leitura é também recomeço, reescrita. Conforme já havíamos adiantado, o intervalo entre escrita e leitura constitui o espaço literário – espaço de uma errância em torno de um centro descentrado –, estando nele em causa uma experiência da obra enquanto interrupção (*désœuvrement*) e a possibilidade de um “recomeço recomeço”. A leitura é assim a marca de uma específica temporalidade do texto; essa temporalidade é a de um encontro em que a obra sendo precisamente encontro (entre a letra e o leitor) é no encontro (se faz nessa leitura). Neste estabelece-se a tensão relacional entre a infidelidade e a preservação ou entre a invenção e o rigor na atenção à letra. Não sendo pois práticas absolutamente distintas, a escrita e a leitura constituem momentos de uma afirmação necessariamente plural que conduz à problematização do tempo e do espaço literário. Ou seja, no diferimento em jogo no intervalo entre escrita e leitura acontece a cisão do presente contextual quer de uma quer de outra, abrindo-se um espaço-tempo anómalo.

Tal intervalo é o que possibilita a comunicação ou comu-

nicabilidade do texto (não confundível com a comunicação em termos mais restritos), e implica repensar o tema das relações pelas quais estas se estabelecem. O pensamento de Blanchot, na esteira do de Lévinas, assinala a incomensurabilidade de qualquer relação e mostra como todas elas são dissimétricas. Havendo nelas a necessidade da procura e da interrogação, elas supõem a repetição e o desvio, isto é, a exigência de descontinuidade³⁴. A interrogação (escrita/leitura?) em Blanchot não se confunde por isso com a elaboração de uma pergunta sobre alguma coisa ou sobre um tema determinado, pela qual se esperaria uma resposta que viesse satisfazer a nossa curiosidade e preencher a lacuna dessa ignorância ou desse não saber. A interrogação blanchotiana é aquilo a que o autor chama “a questão essencial” ou “a questão mais profunda”. Trata-se do ímpeto indagador mas sem objecto, um desejo pelo desejo, um pensar movido pelo desconhecido enquanto desconhecido. Lembremo-nos do desejo de Orfeu pela sombra ou pela dimensão de segredo de Eurídice, a que ainda há pouco aludimos, e percebamos nele o exemplo desse impulso desejante pela obscuridade enquanto obscuridade, a força ou a potência de questionamento, enfim, do pensamento. Daí que a “questão” abra à possibilidade de um encontro desencontrado com o outro. Tal desejo desfaz a estabilidade de um diálogo, de uma escrita/leitura na dependência de alguns dos mais convencionais paradigmas da comunicação: o movimento progressivo, a necessidade ou o fim a atingir, seja ele informativo ou outro, por exemplo. Haverá, sob o signo do desejo, um movimento em direcção ao outro mas segundo o que neste é alteridade, desconhecido, e que não é subsumível seja pela compreensão seja pelo reconhecimento. Estaria isso também em causa na leitura.

L'une des questions qui se posent au langage de la recherche est donc liée à cette exigence d'une discontinuité. Comment parler de telle sorte que la parole soit essentiellement plurielle? Comment peut s'affirmer la recherche d'une parole plurielle, fondée non plus sur l'égalité et l'inégalité, non plus sur la prédominance et la subordination, non pas sur la mutualité réciproque, mais sur la dissymétrie et l'irréversibilité, de telle manière que, entre deux paroles, un rapport d'infinité soit toujours impliqué comme le mouvement de la signification même? Ou bien encore comment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l'écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme forme?³⁵

O que está em jogo não é a interrupção, a respiração necessária ao discurso e ao diálogo, é antes a descontinuidade que abala os processos integradores e homogeneizantes da compreensão e, por conseguinte, admite a emergência da palavra plural. Tratar-se-á também de perceber que o discurso literário caracte-

34. Daí que Blanchot tenha pensado o diálogo e o tenha abalado nos seus fundamentos dialógicos. *L'Entretien Infini*, cujo título é já uma explicitação daquilo que Blanchot entende ser o encontro entre falantes-falantes/leitores-textos, é o que com maior acuidade explicita a problemática, num texto intitulado “Le rapport du troisième genre – Homme sans horizon”. Nele encontramos identificados três géneros de relações: uma primeira em que impera a lei do mesmo - o homem quer a unidade a todo o custo, ainda que constatando a separação; por diversos meios procurará a dissolução da diferença (a adequação, a identificação, a mediação serão algumas das suas estratégias), bem como apelará para o todo, e a verdade será o cimento da unidade. Está em causa uma metodologia de pendor dialéctico, pela qual se tende para uma unidade construída (A tende para B). No segundo caso de relação está em causa um processo fusional de redução ao mesmo. Contrariamente ao primeiro, não há um momento de perturbação. Trata-se de uma ideia de comunicação imediata (AB é uma unidade, formam o um: o mesmo devir; o mesmo tornar-se idêntico). A última relação descrita por Blanchot é a do múltiplo que supõe o desvio e já não a unidade. O que nela está em jogo é a deslocação: tornar-se sempre outro, devir outro.

35. BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*, 2009, p. 9.

riza-se pela pluralidade de linguagens e pelo carácter de afirmação de cada uma delas, como vimos a partir da leitura de Derrida sobre Joyce, e portanto impede uma leitura fluida, dando-se ao leitor na descontinuidade. A criação de sentido implicada na escrita/leitura (enquanto recomeços) obstaculiza a suposição de que as obras trariam consigo uma resposta, muito menos, uma única. E é nessa medida que importa perspectivar a *abertura*, o pensamento do *fora*, a alegre metamorfose que os textos testemunham – dádiva aos que virão.

Referências

BARRENTO, João. *O Género intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BATAILLE, George. *La peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*. Génova: Éd. D'Art Albert Skira, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1999

_____. "La bête de Lascaux". *Une Voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002

_____. *L'Espace Littéraire*. Paris : Gallimard, 2005

_____. *Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 2006

_____. *Le Pas au-delà*. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard, 2009.

_____. "Guerre et littérature". In : _____ *L'Amitié*. Paris : Gallimard, 2010.

_____. "Memorandum sur le cours des choses". *Lignes*, n.11, p. 187-188, 1990.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.

BOWIE, Andrew. *From Romanticism to critical theory. The philosophy of german literary theory*. London / New York: Routledge, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Donner le temps I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.

_____. *Ulysse Gramophone*. Paris: Galilée, 1987.

GUERREIRO, Fernando. "Notas sobre este livro". In: SAN-PAYO, Patrícia. *Blanchot, a possibilidade da literatura*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 9-15.

GILLOCH, Graeme. *Walter Benjamin – Critical Constellations*. Cambridge: Polity, 2002.

GROSSEMAN, Évelyne. "L'Impensable, la pensée". In: BIDENT, Christophe; VILAR, Pierre. *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Éd. Farrago, 2003, p. 69-76.

HILL, Leslie. *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*. London/ New York: Continuum, 2012.

HOPPENOT, Éric. "Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : 'le temps de l'absence de temps'". In : RIPOLL, Ricard (Org.). *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives*. Barcelona: Éditions Presses Universitaires de Perpignan, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc (orgs.) *L'Absolu littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme allemand*. Paris: Seuil, 2010.

LÉVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1986.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia Poética*, Lisboa: Vendaval, 2005.

PLATÃO. *Phèdre*. Paris: Flammarion, 2004.

SAN-PAYO, Patrícia. *Blanchot: a possibilidade da literatura*. Lisboa: Vendaval, 2003.

O fora blanchotiano e o escritor *engagé*

João Luiz Peçanha Couto

UFF

Resumo

O presente artigo pretende, tomando como centro de discussões dois ensaios de Maurice Blanchot, “A literatura e o direito à morte” (*A parte do fogo*), e “O encontro do imaginário” (*O livro por vir*), compreender a noção de escritor engajado como sùmula ou resultante do fora blanchotiano, bem como discutir a afirmação da morte e do embate como sentidos da literatura, no contrafluxo da chamada palavra cotidiana. Para tanto, o enfrentamento crítico-teórico com a concepção sartreana de engajamento e de instituição da literatura como instrumento de transformação do mundo permitirá afirmar pistas para conferir ao “fora” estatuto de (re)apresentação no espaço literário.

Palavras-chave: fora; morte; narrativa; palavra literária.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo –tomando como centro de la discusión dos ensayos de Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte” (*La parte del fuego*), y “El encuentro con lo imaginario” (*El libro por venir*) – entender la noción de escritor comprometido como suma o resultante del fuera blanchotiano, así como discutir la afirmación de la muerte y de la lucha como sentidos de la literatura, en contravía de la palabra cotidiana. Para tanto, el enfrentamiento crítico-teórico con la concepción sartreana de compromiso, y de la institución literaria como instrumento de transformación del mundo, permitirá proponer pistas para dar al “fuera” el estatuto de (re)presentación en el espacio literario.

Palabras clave: fuera; muerte; narrativa; palabra literaria.

1. HILL, Leslie. *Blanchot: extreme contemporary*, 1997, p. 107.

2. VASCONCELOS, Mauricio Salles de. “Blanchot, paradoxo plural”, 2002, p. 146.

A arte é real na obra. A obra é real no mundo, porque aí se realiza [...] porque ela ajuda a sua realização e só terá sentido, só terá repouso, no mundo onde o homem será por excelência.

Maurice Blanchot

[a arte] gira segundo suas pequenas leis próprias mas, em última instância, de acordo com suas pequenas leis que fazem da obra sua única medida, trabalhará, o mais consciente e o mais rigorosamente possível, na obra humana em geral e na afirmação de um dia universal.

Maurice Blanchot

Todas as coisas do mundo não cabem numa ideia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo.

Arnaldo Antunes

0

A literatura não busca produzir sentido no mundo; em vez disso, tenta delir a palavra comum, substituindo-a por sua ausência absoluta – ausência esta irmanada com a escrita literária¹, afirma Leslie Hill, professor da Universidade de Warwick, que estudou o trabalho do filósofo francês Maurice Blanchot em seu livro *Blanchot: extreme contemporary*, de 1997.

Nesse sentido, Blanchot investe a literatura de um viés de-sestabilizador e de negação do mundo, ao contrário de Sartre, que via nela uma função moral e positiva, uma quase tentativa de reconstrução utópica da vida por meio da arte/literatura. Esse olhar contrastivo, tendo de um lado Sartre (engajamento) e de outro Blanchot (certa inoperância atribuída à literatura) gerou uma peleja intelectual no mínimo interessante: em resposta a ideias expressas sobretudo no livro de Sartre (*Que é literatura?*, de 1947), Blanchot escreve o ensaio “A literatura e o direito à morte”, que ora comentamos.

Nesse ensaio, constante do volume *A parte do fogo* (primeira edição em 1949), Maurice Blanchot traça um percurso de análise da literatura bem próprio, partindo de um discurso filosófico hegemônico, centrado principalmente no pensamento hegeliano². Para Blanchot, o trabalho literário deve ser tomado tanto como processo isolado em si quanto considerada sua inserção no mundo. No mesmo artigo, delineou pela primeira vez conceitos que, mais tarde, investigaria mais detidamente. Tão fundante em sua obra e essencial para compreendê-la quanto de difícil leitura, o ensaio permite questionar a relação entre escritor, obra,

linguagem, palavras e coisas; nele igualmente estão presentes a morte na literatura, uma releitura do surrealismo, a questão da morte do autor (em que ele preconiza a reglorificação da obra), seu resgate de Hegel e seu embate com Sartre – constituindo, nesse caso, o enfrentamento da noção de escritor *engagé* pela proposição do *fora*, mote deste artigo.

“A literatura e o direito à morte” mostra-se como resposta a Sartre que, em *Que é a literatura?*, afirma a literatura de prosa como agente de viés moral, engajada na História e na necessidade de transformação do mundo (“Parler c’est agir”); agente formador, por sua ação, da própria ideia de liberdade. Blanchot refuga o existencialista, ao negar tais implicações e dessubordinar a literatura daquela “propaganda moral”. A obra não busca um fim no mundo – sua causa é a própria questão que a gerou. Karl Erik Schøllhammer assinala que esse *modus operandi* “não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita”³. É a essa ausência de objetividade moralizante, a esse *continuum* discursivo que determina a impossibilidade de seu fim que Blanchot atribui todo o poder transformador da escrita. É nessa morte do mundo, que também é sua total presença, que está sua potência.

Vasconcelos afirma que a crítica blanchotiana aproxima-se da escrita “de modo a melhor atentar para o funcionamento das redes culturais, temporais, em que a literatura se dispõe e a partir das quais afirma seu *lugar de fora*”⁴, lugar pleno de possibilidades que se habilita graças à “tensão de seu próprio desaparecimento na fronteira dos saberes”⁵, chamando para si o signo da morte, existente no traçado desse desaparecimento. Entenda-se a morte aqui, no entanto, como liberta da individualidade, pois “apesar de manifestado numa individuação, o trabalho mortal é experiência comum, extensiva a *qualquer-um*”⁶.

1

Blanchot principia afirmando que a literatura se inicia no momento mesmo em que ela se torna uma questão – sua própria questão. As questões que emergem desse processo podem ser respondidas pelo (e no) fazer literário, uma vez que é na literatura e no seu fazer que “repousa silenciosamente a mesma indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura”⁷. A linguagem e o homem que a produz: esta díade essencial à literatura abriga o imenso potencial volitivo de uma pergunta misteriosa porque parceira de uma resposta inarticulável, inominável. A ex-

3. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*, 2009, p. 107.

4. VASCONCELOS, Maurício Salles de. “Blanchot, paradoxo plural”, 2002, p. 144.

5. *Ibidem*, p. 144.

6. *Ibidem*, p. 153.

7. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 291.

8. Ibidem, p. 297.

periência da literatura substantiva uma condensação poderosa: dissolve aquele “que lê” daquele “que escreve”, favorecendo a emergência da *experiência da literatura*. Ato de apropriação do que não lhe é próprio, pelo leitor, acaba por desabilitar aquele aparente binômio excludente da leitura e da escrita. Iluminados pela linguagem, os dois personagens dissolvem-se (decretam sua morte?) na experiência da literatura. Assim, se a morte do autor é aqui anunciada, no mesmo movimento é preterida a noção do escritor apartado do mundo, morador de um único plano reservado às almas “iluminadas”, capazes de produzir literatura. Em vez disso, aquele que produziu a obra literária desaparece para dar lugar à linguagem, lugar de trânsito (sem gestos majestáticos de qualquer lado) de quem lê e quem escreve.

2

Para Blanchot, portanto, a obra é construída também – e sobretudo – fora do escritor. É vão pensar que as operações literárias não sejam absorvidas pelo céu de contingências do mundo público, pelo contato daquela obra com outros olhares que não o seu. O pensador francês resgata o que Hegel chamaria de *a própria Coisa*, operação identificada com o leitor, ponte entre a impossibilidade da obra e o movimento da obra em direção ao mundo:

“Todavia, sua experiência não é nula: escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece. A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.”⁸

O esforço de presença do mundo na obra é o que a mantém, mesmo sabendo-se de antemão que esse esforço é impossibilidade em si mesmo: “a meta não é o que o escritor faz, mas a verdade do que faz”. Nesse sentido, a obra resume aquele movimento de dispersão de sua origem em direção à sua verdadeira existência. O nulo e o nada sobrevêm como a verdade de toda obra. Desassistida por um autor que deixou de sê-lo, resta a ela sobreviver dos cacos de memória de que foi gerada e entregar-se ao fundo de tudo isso, à sua real meta: a experiência da apropriação daquela realidade de nada pelo leitor. Sua verdade: nascida de um caldo primordial de experiências inalcançáveis em sua perfeição, a ela resta o castigo de sua experimentação em outrem. Em outro texto (“A leitura de Kafka”) do mesmo livro *A*

parte do fogo, Blanchot comenta que Kafka, ao pedir ao amigo Max Brod que queimasse seus originais, buscava o fundo desse anonimato, essa ausência absoluta; mas, ironia ou não, o fato de seu amigo não ter atendido a seu pedido tornou o autor de *A metamorfose* a um só tempo glorioso e desgraçado:

[...] quando vemos esta obra, principalmente silenciosa, invadida pela tagarelice dos comentários, esses livros impubli-
cáveis sendo objeto de infindáveis publicações, essa criação
atemporal convertida numa glosa da história, perguntamo-
nos se o próprio Kafka não teria previsto um tão grande
desastre em tão grande triunfo.⁹

Essa indiscrição entregou-o ao público, e o enigma, que antes se mostrava indecifrável, trama-se como reprodutível e contingencial porque tornado real, produto, livro. Nessa operação de tornar a intenção de apenas escrever o mundo no próprio mundo, de mergulhar aquela obra essencial no que é contingencial, uma parte daquilo que era todo o seu mundo está irremediavelmente perdida, pois a dispersão inerente a toda experiência literária despotencializa aquelas verdades de origem.

3

Também a ausência do escritor não é totalmente afirmativa, pois igualmente mostra-se pura presença; ele encontra-se, movimento contínuo, diluído e presente em todo o processo da escrita. Essa ausência não afirma a troca mecânica de ausência/presença ou um processo de início e fim atrelado a um “sujeito esclarecedor do vínculo problemático”¹⁰ com o mundo, como proposto pelos frankfurtianos. Antes disso, mostra-se como processo permanente de compreensão e questionamento, excluídas aqui a tentativa de acerto histórico pelo personagem problemático ou aquela “síntese superior do ser, seja em nome da autenticidade (Heidegger) seja em nome da História (Hegel, Sartre)”¹¹. No entanto, jamais deixamos de entrever a figura do escritor como ponto de ligação do trinômio autor-obra-leitor:

O escritor sem nome, pura ausência dele mesmo, pura ociosidade, em seguida o escritor que é trabalho, movimento de uma realização indiferente ao que realiza, a seguir o escritor que é resultado desse trabalho e vale por esse resultado, e não pelo trabalho, real tanto quanto é real a coisa feita, depois o escritor, não mais afirmado, mas negado por esse resultado e salvando a obra efêmera salvando dela o ideal, a verdade da obra.¹²

9. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 9.

10. VASCONCELOS, Mauricio Salles de. “Blanchot, paradoxo plural”, 2002, p. 149.

11. *Ibidem*, p. 150.

12. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 300.

13. Ibidem, p. 302.

14. Ibidem, p. 303-304.

O escritor não exclui aqueles elementos, mas os relaciona; é nessa fatalidade, nesse movimento incessante de afirmação e anulação, de conciliação improvável, que sua existência, e a existência daquilo que para ele é verdade, se afirmam. Esse descompromisso autoral com o resultado da obra é a moral de quem escreve:

[...] ele deve se opor a si mesmo, negar-se afirmando-se, encontrar na facilidade do dia a profundidade da noite, nas trevas que nunca começam a luz certa que não pode terminar. Deve salvar o mundo e ser o abismo.¹³

Essa operação nem aparta a literatura do mundo nem lhe impõe a necessidade concreta de traduzi-lo e transgredi-lo. Não é dever da literatura transformá-lo, mas acaba por fazê-lo à sua maneira. Apesar de ele gestá-la a partir de um nada ausente do mundo, o escritor precisa destruir a linguagem realizável, erigi-la diferente do que era e assumir a negação daquilo que afirma. Assim, a obra está no mundo graças à sua ausência dele, pois é na diferença entre o projeto da obra e a própria obra que está o fazer literário; e é nesse lugar de desconstrução que a linguagem afirma-se como elemento constituidor de uma nova realidade:

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era.¹⁴

Blanchot nega a obrigação de a literatura existir para agir no mundo, embora seu processo acabe por fazer com que aja. Seu engajamento está nessa displicência enganosa. Seu trabalho está nessa ausência (que é presença em um sentido não correspondente, contrarrespectivo) do mundo, pois é a partir desse duplo de repetição e descolamento, de representação de uma realidade dada e de refundação de um mundo com suas regras próprias, que a obra se cumpre.

4

Assim, a chamada *literatura engajada* é reconcebida por Blanchot, que condena a cisão entre o engajamento social determinista e o envolvimento pessoal com os movimentos da sociedade. Em vez disso, verifica-se um empenho comunitário desa-

trelado de um princípio centrado no coletivismo como síntese resultante de um movimento dialético.

Aqui fica caracterizada a escrita como processo que leva a um saber extremo – e, portanto, a um *estar presente* no mundo. As demandas que supre achegam-se ao âmbito subjetivo, esmaecendo-se quando frente a frente com a visada sócio-histórica, por buscarem soluções “segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível”¹⁵. A obra, segundo Blanchot, “prioriza aquele que viveu sobre aquele que escreveu”¹⁶, o que altera a relação de forças entre a experiência e a escrita. No ato da escrita, o escritor torna-se senhor de tudo, pois age sem limites sobre aquele mundo e aquela linguagem, tornando-se dono de um “poder próprio, poder de *faltar com a verdade*”¹⁷. Assim, a literatura não busca um acerto de contas com a história ou um fim social para a ação por ela supostamente estimulada, apenas procura sugerir suas perguntas como suportes para o questionamento de uma realidade, a partir de um lugar marginal àquele espaço social. Esse lugar não se coloca fora do mundo; está no mundo, mas não se deixa cegar por suas contingências cotidianas – e é por esta característica que se afirma criticamente perante ele: sua força está nesse aparente desinteresse.

Nesse espaço, permite-se afirmar outra verdade, não a verdade limitadora contingencial, mas a verdade indecifrável daquele mundo extremo, lugar da hesitação que desabilita o suporte dialético, pois “não há *todo* a ser reafirmado [...] no espaço produzido pelos livros dos criadores de literatura”¹⁸. Sua ação é menos contingencial que reflexiva. Ele “coloca à nossa disposição *toda* a realidade”, e esse *tudo* possível não é exequível fora da obra. Nesse sentido, a objetividade absoluta é implausível, pois o mundo concreto demanda recortes e limitações para o seu entendimento, irmanando-o com a finitude. Já a obra literária e o espaço nela exercido via linguagem dispõem a quem a lê todas as potencialidades de compreensão: aquele mundo é um *tudo*. Blanchot esclarece tal relação entre mundo real e criado, concreto e literário (parte da citação já referenciada anteriormente):

O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo.¹⁹

15. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 304.

16. *Ibidem*, p. 9.

17. VASCONCELOS, Mauricio Salles de. “Blanchot, paradoxo plural”, 2002, p. 148.

18. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 304.

19. *Ibidem*, p. 305.

Essa dimensão do mundo, expressa por um posicionamento fora dele próprio, torna transformadora a ação do escritor: aquele *tudo* que ele cria desencarcera-se das contingências, permitindo-lhe tratar a realidade sem amarras. Aqui nada se opera, mantendo-se a dicotomia dentro-ou-fora-do-mundo. Ao contrário: tal como a obra, o escritor é ser de papel, cujas ações só se validam quando afastadas das contingências, mas, no entanto, ele está no mundo – graças à sua ausência dele. Esse poder não advém do mundo, mas da sua ação criadora que, por revolucionária, é sua liberdade.

5

O processo de apropriação do real por meio da linguagem literária revela-se momento de dispersão, pois algo que antes ali havia desaparece, o que era de origem jamais será plenamente restabelecido e os elementos daquela estranha equação nunca mais poderão ser restaurados ou reproduzidos: a morte por diluição daquilo que foi unicamente enunciado acompanha o processo. O empenho da literatura está em perseguir o momento que precede aquela apreensão, o momento da verdade original da coisa, o gato como gato, o Lázaro do túmulo, o princípio, o caos da própria coisa nomeada, irremissível. A esperança de reatar aquela antiga aliança (entre o que é nomeado e a própria coisa) é a obrigação da literatura, e sua única chance de êxito está na linguagem: “Não é a noite; é sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa. Não é o dia, é o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz”²⁰.

O jogo se constrói não mais como reflexo do mundo dado, mas como tentativa de relançamento da referencialidade da coisa original, e a palavra poética torna-se, para a coisa nomeada, “mais um refúgio que uma ameaça”, é sua chance de manter-se, mesmo desaparecida, de alguma maneira, viva. A sua precisão, a exatidão viva da palavra comum, enquanto coisa, se apaga para dar lugar ao estranho poder de significar. Daí emergem os dois vieses para o entendimento do processo de nomeação cometida pela palavra literária: o da negação e o do reconhecimento da impossibilidade de reconstituição da aliança com o nomeado. A partir desses movimentos, a literatura se posta sempre além do mundo, à sua margem, extrapolando-o enquanto realidade dada e reinventando-o à sua maneira, sem deixar de marcar o mundo e suas “bordas”: o além-mundo. Não consiste em sua negação, mas no seu vislumbre privilegiado, porque a partir de um lugar ao largo, marginal a ele. É desse lugar que ela emana seu poder

de falar das coisas e de se ocupar dos homens e termina por admitir em si mesma sua autoridade mais potente, seu engajamento mais veemente. Desse lugar *outliner*, torna-se incômoda e até perigosa. Sua aparente distância da realidade faz com que atue sobre o mundo como a adaga que penetra um corpo estranho, sem compromissos que a aprisionem na manutenção da vida daquele corpo, ao mesmo tempo aliada e descompromissada, “indeferida pela história”:

[...] existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade. O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção).²¹

A materialidade da apropriação literária pode ser duvidosa, mas a materialidade do livro é real, e a realidade daquela ficção é muitas vezes muito mais concreta do que o próprio real, pois a realidade da linguagem a impregna de si mesma. Isso faz com que a literatura exista, seja a expressão inventiva de tudo o que não pode ser expresso e adquira, por isso, uma força insuspeitada. Ela evoca a náusea ao mundo, permite que se sinta estranho a ele, catapulta quem a experiencia para aquele lugar “de borda”; trabalha no mundo porque dele descomprometida, situada fora do lacre imobilizante da palavra comum: exterioridade radical praticada graças à sua visada subjetiva. Atribui, como direito, um sinal negativo ou positivo, mas oposto, a tudo que toca; atribui não o signo materializador de uma historicidade e constituidor da razão²², mas desmistificador do poder do negativo, a própria morte (a historicidade em seu ponto limite, não ideal); joga com a hesitação na qual existe o assertivo monolítico; afirma a instabilidade como sua arma mais poderosa; abriga o excesso e o abuso que secretamente habitam as palavras porque não procura afirmar, mas buscar as indagações intermitentes, de que trata Blanchot num ensaio sobre Nietzsche, no mesmo livro do ensaio que estudamos:

É como se, no âmago da literatura e da linguagem, para além dos movimentos aparentes que as transformam, estivesse reservado um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar. Essa instabilidade pode passar como o efeito de uma força desagregadora, pois por ela a obra mais forte e mais carregada de força pode se tornar uma obra de desgraça e ruína, mas essa desagregação é também construção, se subitamente por ela o desespero se faz esperança e a destruição se faz elemento de indestrutibilidade.²³

21. *Ibidem*, p. 326.

22. VASCONCELOS, Mauricio Salles de. “Blanchot, paradoxo plural”, 2002, p. 148.

23. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 329.

O efeito de tomar o sinal das coisas e transformá-lo em seu oposto denota o poder da literatura sobre o mundo, pois a morte existente nesse *shift* afirma a origem daquilo que é mencionado pela escrita sem, no entanto, resgatá-la por completo, sob pena de debilitar seu poder imensurável de questionamento.

6

Em *A conversa infinita*, Maurice Blanchot afirma que o poder, o mundo da dominação e da história, das constâncias, estaria a serviço do dia, enquanto que a arte, a literatura e outras formas de dissipação transgressiva das ações cotidianas estariam a serviço da noite. Aqui vemos a dimensão do Fora se relacionando com a noite, com o afastamento dispersivo, a alienação que, por conta de sua autonomia, alça-se como elemento libertador. A literatura não serve a ninguém, e igualmente não serve para nada. É nessa inutilidade que está sua força transgressora. Por não existir no mundo, está nele presente com uma potência devastadora de criar questionamentos sobre aquilo que nunca foi abalado pela linguagem cotidiana. Ela serve, portanto, para elaborar experiências potencialmente transformadoras, intensas, transgredindo o real para que aquilo tratado por ela adquira, por si, toda a potência de transformação que puder alcançar.

Também não se poderia analisar a literatura pela ótica funcional da utilidade (ótica utilitária, linguagem cotidiana), visto que ela tem como fim ela mesma. Aqui o que conta é a experiência apartada do poder, é a contrainformação residente em todo ato literário, estando a literatura associada a uma resistência ao poderio das palavras de ordem, palavras de poder, cristalizações da linguagem, destruição da ideia de tradição, sabotagem, encontro com o vazio, *desouvrement*.

Essa sabotagem da língua vem favorecer não só um questionamento puramente linguístico ou estético, abrangendo igualmente a dimensão política. Desestabilizar um modo de pensar é transgredi-lo; é, por via da prática de uma linguagem não majoritária e avessa a cristalizações cotidianas, exercitar uma ótica política menor, tornando aquela obra engajada. A minoração da linguagem caracteriza o potencial transgressivo da literatura, intrínseco à experiência do escrever literário.

É nessa transgressão que o *fora* se evidencia como ponto de partida para a compreensão de *comunidade*, contrastiva com o conceito de sociedade. Se esta se constrói a partir de certas

demandas homogeneizantes e da ideia de um vínculo comum de compartilhamento de uma identidade, a comunidade os nega. Assim, a partir de Jean-Luc Nancy (2000), a ideia de um *comum* desapareceu, e sua perda tramou-se como intrínseca ao conceito de comunidade. A ideia de sociedade, então, faria prescindível a comunidade; a perda daquele *comum* tramaria a constituição da questão comunitária. Opostas, sociedade e comunidade: se uma caminha para a totalização, a segunda a desautoriza. Blanchot, partindo de recepção peculiar de George Bataille, retoma a questão comunitária em “A comunidade inconfessável” (2013).

Se a sociedade se constitui na relação do mesmo com o mesmo – uma vez que se supõe o *homogêneo* como característico de seus expedientes – a comunidade se compõe a partir do salto do mesmo para o outro. Não se trata de um movimento de partes que se direcionam para a composição de um todo, de um apaziguamento das franjas da subjetividade em nome de uma falsamente monolítica integridade, mas da afirmação de que a comunidade se constitui a partir daquilo que Bataille considera como “princípio de incompletude” (“principe d’incomplétude”): uma falta que não busca a alteridade para se completar, mas gera um movimento de choque, oposição, desafio, desconstituição e instabilidade a partir do qual afirma a incerteza de sua integridade.

O ser não busca ser reconhecido, mas contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele não comece a ser senão nessa privação que o torna consciente (está aí a razão de sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse*, ou caso se queira, como indivíduo separado.²⁴

Dessa forma, a comunidade, aquela que busca, no extremo, sua desconstituição por conta de seu viés desestabilizante, afirma-se acima de tudo *finita*, uma vez se constituir na própria finitude dos seres que a compõem. Por isso, revela-se *fraude* a afirmativa de que a comunidade é composta por vivos: sua constituição e longevidade se constroem pela memória dos seus mortos e de suas ações, gloriosas ou não.

Tanto o *fora* se afasta daquela visada glorificante de transformação social quanto a *comunidade* se desirmana da tentativa unificante (e também glorificante) da constituição de um todo baseado num mesmo. Seu poder, tanto quanto o do *fora*, está na insuficiência de seu trânsito no mundo; não busca pôr um fim ao confronto, mas pelo encontro com certo exagero de uma falta “que se aprofunda à medida que ele vá se preenchendo”²⁵.

24. BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, 2013, p. 17.

25. *Ibidem*, p. 20.

26. HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*, 2006, p. 40.

27. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 298.

A obra literária não se constrói apenas a partir do *dentro* do escritor ou dela, obra, mas de fora de ambos. A partir de transformações da linguagem, da cultura, de livros lidos e comentados, assim como de elementos materiais, como tinta, papel, computador, e outros mais íntimos do próprio *ser-que-escreve*. O fragmento do poema de Herberto Helder assinala tal conjunção de universos.

Estou deitado no meu poema. Estou universalmente só,
deitado de costas, com o nariz que aspira,
a boca que emudece,
o sexo negro no meu quieto pensamento.
Batem, sobem, abrem, fecham,
gritam à volta da minha carne que é a complicada
carne do poema.²⁶

O escritor deve destruir a linguagem, a cultura, suas referências, para reelaborá-las numa obra, que certamente será uma realidade. Antes de escrever a obra, o escritor *não tinha nada tendo tudo*: a cultura, os livros já lidos por ele, as contingências do mundo, mas, todos dispersos, eram como os materiais usados por aquele que construiu o aquecedor. A obra, então, tornou-se uma realidade nela mesma, podendo ser fruída sem que se saiba como ou por que foi criada. No entanto, as contingências, as necessidades e os embates do mundo são, nela e nele, obra e escritor, referências presentes e necessárias, pois a literatura existe no mundo e a partir dele. A história, a experiência e as necessidades do mundo são o pano de fundo que leva o homem ao escritor, e o texto, a linguagem, à obra literária.

Nessa experiência, a real meta do escritor não é mais a obra efêmera. Mas, além da obra, a verdade dessa obra, em que parecem se unir o indivíduo que escreve, poder de negação criador, e a obra em movimento, com a qual se afirma esse poder de negação e superação.²⁷

O exercício dessa negação utiliza como matéria de suporte a própria linguagem, elemento a partir do qual as construções do ficcional são tramadas. Decerto que aqui não se refere à linguagem comum, utilizada quando nomeamos um objeto real, na qual as referências às coisas do mundo são diretas e inequívocas e os signos se relacionam diretamente com seu significado. Refere-se à linguagem literária.

À primeira vista, o interesse da linguagem é, portanto, destruir com seu poder abstrato a realidade material das coisas,

e destruir com o poder de evocação sensível das palavras esse valor abstrato. Tal ação deve nos levar muito longe. Quando a palavra se contenta em nomear um objeto, não nos livra dele. O fino envelope da palavra usual cede à pressão da coisa que ela designa; como é costumeira, ela se desvanece assim que é pronunciada e nos entrega à sua presença, da qual nos deveria defender.²⁸

28. Ibidem, p. 37.

A linguagem da literatura não é *a coisa*, mas, infiel a qualquer tentativa de representação exata, é o equívoco, a assunção da finitude e da impossibilidade da significação direta e de se totalizar o real, assumida sua imperícia para representá-lo. A coisa só é coisa quando não é observada, pois qualquer observação denota algum olhar que *escolhe*: ângulos, sombras e características que jamais serão integralmente a coisa. A linguagem literária deixa de ser aquele instrumento para designar coisas do mundo e passa a construir uma nova realidade, não cotidiana, não familiar e desconhecida, propondo outra função para a palavra; função esta demolidora de afirmações cotidianas e fundadora de outro mundo. Daí advém a necessidade de a linguagem ficcional destituir as coisas de sua realidade, de desorganizar a orientação perfeita do signo para a coisa e implodir a cadeia de significações que ligam as coisas às palavras que as designam.

Graças a essa experiência exteriorizante que desapropria o objeto da linguagem como fixação das coisas, a essa visada *fora* de qualquer enquadramento objetivo, a linguagem literária evoca um “assassinato diferido”, uma transformação da palavra, de instrumento de significação, ação em comunidade e comunicação direta, em negação do mundo e das coisas. Ela não busca representar, mas criar uma realidade instituída a partir da negação e da impossibilidade de se relacionar. A ambiguidade daí resultante torna-se a justificativa de todo ato literário, que permite a aproximação de pares opostos como vida e morte, presença e ausência. Nesse sentido, a literatura emerge como elemento confrontador de domínios, uma vez que promove, a partir da realização de seus objetos, o desaparecimento ou destituição de seus complementares do real. Admirável concisão: Blanchot conclui dizendo ser a palavra *a vida desta morte*.

Se o frasear cotidiano reafirma nossa inserção no mundo, a experiência literária nos retira dele para nos reintroduzir no espaço da literatura, mundo fundado numa vivência que se nos apresenta como outra versão do mesmo mundo, percurso diversamente nomeado por Blanchot como errância, deserto, abismo: o *fora*. Nesse lugar tangencial, designado como *espaço literário* por Blanchot, há que se perguntar de quem é a voz. Se estamos no reino da pergunta, quem a faz? *Quem fala*, questiona Nietzsche. Mallarmé responde: a própria palavra. Tomando as palavras do poeta, pode-se replicar: o enunciador, no espaço da literatura, é a obra literária, sua linguagem que toma para si

a gênese de um mundo inaugurado e, em última instância, a superfície do lago que divide tenuemente os dois domínios, real e ficcional, dividindo, sem excluir, o poder de fogo de ambos: a palavra literária. É a “parte do fogo” de Blanchot. Fogo que consome e reacende a existência da palavra-fênix, morta na sua existência cotidiana para revivificar-se, palavra-Lázaro, no universo fundado pelo ato literário.

A morte está naquela palavra e naquela linguagem fundantes do espaço ficcional; uma morte que, afastando-se do seu significante, designa seu contrário, pois não se caracteriza como *extinção*. Ao contrário, amalgama os estados de existência da palavra e da linguagem, lagarta e ser colorido que voa, o mesmo ser, destituído de si e criado a partir de si, de sua própria destituição, mantendo ao mesmo tempo o longe e o perto, o semelhante e o inconciliável, como verdades. Blanchot encerra as motivações da literatura neste direito a uma morte plurissignificada. Nela vê-se vida e morte conciliando-se para a constituição de um ato literário, a partir de uma escrita erigida por uma linguagem que não pretende se impor como verdade objetiva do mundo, mas como possibilidade de se tornar elemento da literatura e, no limite, obra.

8

Maurice Blanchot, no capítulo inaugural de *O livro por vir* (2005), toma o Canto XII da *Odisséia* de Homero como objeto de análise de questões tais como a dispersão narrativa e o imaginário. Assim, tome-se um relato breve do Canto homérico: após conhecer o Hades, o mundo dos mortos, Ulisses resolve desafiar o canto das sereias, cuja canção se tornava irresistível se escutada por ouvidos mortais. Para isso, ordena que seus companheiros protejam seus ouvidos com cera, para que fiquem alheios àquele (en)canto. Igualmente determina que o amarrem ao mastro da embarcação sem a proteção da cera. Com isso, ao mesmo tempo escuta o canto das sereias e se vê impossibilitado de ceder a ele. Este trecho da *Odisséia* pode servir primeiramente para ilustrar os desvios da razão ocidental, incapaz por si só de compreender o mundo.

Caros amigos, não basta que um só, ou que dois, fiquem cientes do que respeita ao destino que Circe preclara me disse. Não; quero tudo contar-vos, porque procuremos a morte conscientemente, ou possamos fugir do Destino funesto. Manda, em primeiro lugar, que as divinas Sereias, dotadas de voz maviosa, evitemos e o prado florido em que

se acham. Somente a mim concedeu que as ouvisse; mas peço a vós todos que me amarreis com bem fortes calabres, porque permaneça junto do mastro, de pé, com possantes amarras seguro. Se, por acaso, pedir ou ordenar que as amarras me soltem, mais fortes cordas, em tomo do corpo, deveis apertar-me.²⁹

Fica claro que Ulisses deseja o contato com aquela canção. Amarrado e impossibilitado de ceder àquela tentação interrena e distante do risco de se deixar levar pelo abismo que ela representava, busca compreender o que de desconhecido havia nele. Segundo Blanchot, sempre houve, entre os homens, um “esforço pouco nobre para desacreditar as sereias”³⁰ (Cabe questionar se tal atitude não seria herança da ideia platônica da insuficiência da poesia para promover a compreensão do mundo³¹). O “canto inumano” das sereias criava nos homens o desejo secreto, o “prazer extremo de cair”, o devir do abismo, a aproximação com o insólito, com o deslumbramento. Tal convite às profundezas primordiais do homem era combatido com o suposto bom senso da racionalidade, com as armas do saber ocidental binarizado (porque dividido entre o bem e o mal, o claro e o escuro – pura e dura objetividade), avesso a encantamentos e enigmas.

Amarrado ao mastro da embarcação, Ulisses é visto como a representação da obstinação radical do homem do Ocidente em se manter *afastado da dúvida*. Cedeu e gozou do abismo sem enfrentá-lo; imaginou não correr riscos e não ter que se confrontar com as consequências de seu gozo seguro. No entanto, o imponderável prevaleceu, e Ulisses não saiu sem arranhões de seu *voyeurismo* de epopeia. O canto das sereias passa a dar o tom ficcional e poético ao Ulisses épico, deus da técnica, pois driblou as artimanhas do odiseu e foi responsável por retirar-lhe da razão a preponderância absoluta. Ao contrário dos marinheiros que antes haviam se aproximado daquele canto, pois espreitar o desconhecido que aquela canção representava era tornar-se desconhecido para o que se conhece de si mesmo, Ulisses sobrevive e retorna, diferente daquele que entrou no universo das sereias.

Ulisses não saiu porém ileso. Elas o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da *Odisséia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio.³²

Ele tenta ludibriar-se com as amarras enganosas da racionalidade, com o rechaço à entrega extrema, mas os contrários se entrelaçam, e uma porção do saber não terreno das sereias insinuou-se nos ouvidos de Ulisses. Com isso, a irresistível cópula dos dois domínios, do terreno e do interreno, da técnica

29. HOMERO. *Odisséia*, 2002, p. 166.

30. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 5.

31. Entenda-se: poesia tida como engano, simulacro, estabelecimento de uma cópia do mundo das ideias – este sim autenticado, pois origem de tudo o que existia sobre a Terra.

32. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 6

33. Aqui falamos das obras *Alice no país das maravilhas* e *Alice do outro lado do espelho*, de Lewis Carroll.

34. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 10.

35. Referido por Benjamim a partir do quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee.

36. BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994, p. 166.

e daquilo que se chamou inspiração, do inexplicável e do conhecido, mito e história, de um e de outro lado do espelho de Alice³³ criou um Ulisses latitudinário e indefinível. Vislumbreador de interstícios, Ulisses ressurge como um exemplo adâmico pós-maçã, mais sabedor de mistérios, do real e do não real, do ficcional e do não ficcional.

Há, em Ulisses, aquela teimosia pensada que conduz ao império universal: sua esperteza consiste em parecer limitar seu poder, em buscar fria e calculadamente o que ele ainda pode, em face da outra potência. Ele será tudo se mantiver um limite, e o intervalo entre o real e o imaginário que, precisamente, o Canto das Sereias o convida a percorrer.³⁴

É nesse ponto que Ulisses passa a residir um espaço *limítrofe* de dois domínios: o da razão e o das sereias; um representando o que o homem acha de si mesmo (senhor da razão, monumento da impassibilidade técnica); outro trazendo uma maneira diversa de se compreender e de se mover no mundo. Esse espaço rico de intervalos não nega, no entanto, sua dubiedade, antes fazendo-a prevalecer. Nega, sim, um ponto de chegada, uma pretensão a uma totalidade. Tal situação de interpolação de domínios não se resolverá, pois não há resposta para a dúvida ali instalada, assim como não há possibilidade de restauração daquela palavra adâmica benjaminiana, instauradora de eventos.

Cumpre aqui tomar o “anjo da história” de Benjamim³⁵ como imagem exemplar dessa via de mão dupla entre dois domínios. Seus olhos sobressaltados miram um passado mítico, embebido na pura origem de escombros e eventos irreproduzíveis, mas seu corpo verga-se, conduzindo-se em direção ao futuro da reprodutibilidade narrativa³⁶ e das tentativas vãs de resgate daquele mito que se perdeu e se divorciou (talvez para sempre) da história dos homens. Assim, em vista desse caráter de impossibilidade de se chegar a um ponto final, a uma resolução instauradora de uma aliança perdida entre a palavra e o mundo, deve-se considerar o universo literário como o lugar da *instabilidade*. Por sua vez, esse universo irmana-se com aquela metamorfose ulissiana, pois é no intervalo existente entre o Ulisses racional e seguro e seu outro, aquele “contagiado” pelo deslumbramento das sereias, que a palavra literária constrói seu espaço e nele reina.

Os dois domínios passam a residir o mesmo Ulisses, ele mesmo representando-se antes e depois de sua ressurreição, simulacro do anjo benjaminiano uterado na *Odisséia*, crisálida incompleta de si mesmo, contemplando a convivência de suas recém-instauradas duas porções. Essa mescla entre o claro e o obscuro, o conhecido e o ignorado, deslinda o próprio processo da escrita. Igualmente assinala que a literatura significa, antes de tudo, segundo Blanchot (1997), um direito à morte; assassinato

do referente, do real incapaz do resgate do evento primordial, do real como o concebemos, estático e estanque, apartado do inefável, do inconcebível, do imaginado, sem o qual nem o próprio domínio do real mais consegue subsistir.

É como se, no âmago da literatura e da linguagem [...], estivesse reservado um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar. Essa instabilidade pode passar como o efeito de uma força desagregadora [...], mas essa desagregação é também construção.³⁷

Não se refere aqui àquela morte definitiva que se conhece, *final cut*, interrupção extrema de um processo de vida, mas daquela outra morte, entendida como destituição ou desaparecimento, mais impalpável e implausível porque metafórica, trazendo para junto de si a ideia de um esmaecimento da monovalência do real sobre o fictício.

Se chamamos essa força de negação, ou irrealidade, ou morte, a morte, a negação, a irrealidade, trabalhando no fundo da linguagem, ali significam a chegada da verdade ao mundo, o ser inteligível que se constrói, o sentido que se forma.³⁸

9

Mais que uma porção da narrativa inserida na grande *Odisseia*, o Canto XII mostra uma “metáfora para descrever a própria palavra poética do narrador”³⁹. Essa empresa igualmente perfaz um jogo de tessitura da memória, (de busca) das origens da narrativa e de construção dos seus elementos constitutivos.

É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo.⁴⁰

É sobre essa transformação de Ulisses (aqui espelhando os percursos de Alexandre e Darl) e suas significações para a instituição da voz narrada, diversa daquela voz original e inaugural de eventos, daquele canto primordial representado pelas sereias, que será orientada a análise do Canto XII. Restauração e dispersão: o relato do encontro do herói da *Odisséia* com as sereias assinala a profunda transformação nele subjacente, de canto de origem, transfiguração da palavra poética original, a canto narrado e apropriado pelo tempo e pela reprodutibilidade.

37. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 329.

38. *Ibidem*, p. 330.

39. OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*, 2008, p. 125.

40. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 9.

Naquela região mítica da narrativa primordial, do canto insólito das sereias, designado por Blanchot como “um desespero muito próximo do deslumbramento” ou “canto do abismo”, palavra e mundo se mantinham inseparáveis. Nela, o canto das sereias, fundador enigmático, encerra a vocação da palavra poética como constitutiva da própria linguagem. Assim, é a partir daquele episódio da *Odisséia* que ocorre a metamorfose de Ulisses em narrador, evidenciada em sua experiência num duplo existir em dois mundos: o mundo das origens, mítico e fundador, e outro, racional, reprodutível e narrado.

Esse segundo mundo mostra-se incompleto por conta da dispersão subjacente em sua tentativa de reproduzir o irreprodutível, o mítico. A palavra do narrador só resiste se o canto primitivo, a palavra poética adâmica referida por Benjamim, desaparece e dá lugar ao canto eternizado da narrativa, considerada a forma de reprodução (ou sua tentativa frustrada) daquele momento primordial, de cena de origem. Assim, instituindo sua própria temporalidade, diferente da medida cronológica, a narrativa busca promover um espelhamento controverso do movimento infinito de restauração do evento primordial frente à finitude da experiência humana, constituindo nesse movimento um *rompimento* necessário para a constituição da literatura.

Mas essa tentativa de *restauração* de origens promovida pela intenção literária também se mostra como *dispersão*, uma vez que o resgate impossibilita-se, dado o caráter de instabilidade da palavra poético-narrativa. Essa instabilidade nada alcança e lança ao mar a promessa utópica de plenitude, de conquista daquele momento pleno de origem, e confronta-se com a incapacidade de realizar a pretendida conciliação final. Dessa forma, Blanchot afirma que, para a emergência da esfera do que se designou *literatura*, fez-se necessário o desaparecimento – e aqui surgem outros termos: esquecimento, perda, alheamento, desaliança – daquela palavra mítica fundadora, origem de todo evento e de toda narrativa. A dispersão mostra-se como resultante inescapável desse processo.

Sabe-se que as semelhanças e diferenças entre o que se denomina real e ficcional fazem mesmo parte da constituição de ambos. Como domínios, eles não se destituem quando postos juntos, mas se complementam – entendendo seu caráter não teleológico como fulcral para a sua compreensão. Assim, pano de fundo para o debate, o imaginário emerge como ponto de apoio fundamental para a compreensão do que chamamos real.

O mundo, no limite, pode ser entendido como o pleno exercício do imaginário e “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo”⁴¹.

Isso confirma que a lógica do espaço literário obedece a regras e limites próprios, ao mesmo tempo espelhando-se e dife-

renciando-se de seu correlato real. Essa operação permite que um espelho que se permite permeável, um gato que ri ou um coelho obsessivo por relógios sejam aceitos como pertencentes ao jogo, à cumplicidade entre aquele que escreve/fabula e aquele que lê/escuta. A escrita/fabulação assoma como a ponte necessária para a construção do ficcional e para a própria afirmação do real, uma vez que fundamenta a constituição daquele e auxilia a compreensão deste. Maurice Blanchot toma por princípio, para essa co-construção, o espaço construído pelo fazer literário; espaço que se mantém *fora* de qualquer ordem objetiva e inaugura uma nova lógica de espacialização e temporalização, próprios do espaço literário. Assim, a crítica do filósofo francês afirma seu “lugar de fora”, que se instaura graças à tensão gerada pelo enfraquecimento da perspectiva monovalente do real sobre o ficcional.

Outros exemplos não referidos de narrativas que abordam *travessias* são dignos de nota: Gregor Samsa e seu outro, monstruoso; a amada multinomeada do protagonista do conto *Desenredo*, de João Guimarães Rosa, que, de devassa, depois de fabulada por seu eterno apaixonado, torna-se a santa aos olhos de todos. Suas travessias os tornaram cientes de sua incompletude, senhores de suas dúvidas que nunca cessam. Cada um mereceria uma análise à parte.

Em todos eles, a fabulação permitiu o encontro dos domínios. Em todos eles, pode-se supor uma partida de xadrez significativamente ontológica entre um homem e a Morte; entre a narrativa que pende para a reprodutibilidade técnica e aqueles eventos primordiais míticos que, mesmo demandando, nunca alcançarão apropriação e repetição. Em todos eles, a narrativa, fundamentando ou transgredindo o real, franqueou o surgimento de uma terceira via a liquefazer fronteiras. Tal via permitirá o estabelecimento de um herói/protagonista convincente, prometendo gestos de pertença aos seus dois *outros* e desarticulando qualquer tentativa de uma totalização de si, uma vez que se entrega e se permite a eterna pergunta, encarnada no mergulho, no vislumbre do abissal existente em todo ato literário.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; Vol. I)
- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A girafa, 2006.
- HILL, Leslie. *Blanchot: extreme contemporary*. Londres: Routledge, 1997.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad Inoperante*. Tradução de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago del Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- VASCONCELOS, Mauricio Salles de. “Blanchot, paradoxo plural”. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. v.7, p. 143-155, 2002.

Algumas interferências numa conversa com Blanchot

Cid Ottoni Bylaardt
PPGLetras-UFC

Saulo de Araújo Lemos
FECLI-UECE

Resumo

A obra do autor francês Maurice Blanchot (1907-2003) é, como se sabe, vasta e oscila entre classificações diversas: crítica, prosa literária, filosofia. A partir da extensa coletânea ensaística *L'entretien infini* (“*A entrevista infinita*” ou “*A conversa infinita*”), será discutido o conceito de interferência na obra blanchotiana como o modo de conexão entre os gêneros discursivos mencionados acima e como modo de relação da literatura consigo mesma a partir da distância de si que a constitui. Esse propósito será efetivado pela leitura e discussão de passagens da longa seção de *L'entretien infini* intitulada “La parole plurielle” (“a fala plural”), composta de vários capítulos que associam o ensaio expositivo ao diálogo filosófico e em que conceitos diversos, mas próximos, interferem-se mutuamente (“fora”, “neutro”, “desconhecido”, “o impossível” “interrupção” etc.). Tal investigação oferece uma leitura possível a respeito da obra de Blanchot, obra que, em lugar de ser vitimada pelo impasse hermenêutico que acomete grande parte da crítica literária ocidental frente à obra literária, dirige-se resolutamente a esse impasse como acionamento de sua abertura crítica ao possível e ao impossível que a linguagem produz e abriga.

Palavras-chave: Maurice Blanchot; crítica literária; filosofia; interferência.

Résumé

L'œuvre de l'auteur français Maurice Blanchot (1907-2003), on le sait, est vaste et oscille entre des classifications diverses : critique, prose littéraire, philosophie. En partant du large recueil d'essais *L'entretien infini*, on discutera le concept d'interférence dans l'œuvre blanchotienne comme mode de connexion entre les genres discursifs mentionnés ci-dessus et aussi comme rapport entre la littérature et elle-même en considérant l'écart de soi qui la caractérise. Ce propos sera effectué par la lecture et la discussion des passages extraites de la longue partie de *L'entretien infini* appelée « La parole plurielle », composée par plusieurs chapitres qui mêlent l'exposé au dialogue philosophique, dans lesquels des concepts divers, mais proches, interfèrent mutuellement (« dehors », « neutre », « inconnu », « l'impossible », interruption »). Cette investigation offre une lecture possible sur l'œuvre de Blanchot, œuvre qui, loin d'être attrapée par l'impasse herméneutique dont une grande partie de la critique littéraire occidentale est prise devant l'oeuvre littéraire, se dirige de manière résolue vers cette impasse comme déclenchement de son ouverture critique au possible et à l'impossible que le langage produit et abrite.

Mots-clés: Maurice Blanchot; critique littéraire; philosophie; interférence.

1. PROUST, Marcel. “Le temps retrouvé”, 1999, p. 2262-2263.

2. Blanchot, mesmo alimentado inicialmente pela fenomenologia, acaba se distanciando da associação um tanto automática que esta faz entre o sentido da visão e o dar-se atribuído ao fenômeno. O livro focado aqui, *L'entretien infini*, é um dos marcos desse movimento na obra blanchotiana.

Outro dia, eu estava conversando com um amigo sobre modos de percepção que vigoram atualmente no campo geral de nossa sociedade. Concordamos que hoje é raro o costume de assistir, por exemplo, a uma apresentação musical erudita por horas seguidas; parece até que nas últimas décadas, mais e mais, a descontinuidade tem sido imposta à percepção, ou por ela incorporada; por hábito, um observador alterna sua atenção entre estímulos dispersos; indício dessa situação é a maneira pouco atenta com a qual muitas pessoas se comportam diante da televisão. Quanto ao uso da internet, então, nem se fala. O sujeito contemporâneo se faz e se projeta como um conjunto não-orgânico de seres ou fragmentos (ser é ser fragmento, hoje) para se observar. Vale notar, ainda, que muitas obras artísticas se aproveitam, faz muito tempo, do fenômeno da atenção dispersa. Isso é tanto um gesto de deboche à desatenção do público no mundo pós-industrial como um jeito de avessar os sentidos e expectativas habituais a respeito da falta de atenção, tornando-a uma significação deslocada. Isso tem ocorrido de maneiras muito distintas, e o que aqui é identificado não passa, obviamente, de uma ocorrência a mais. Trata-se de uma espécie de regra da desatenção. Um exemplo isolado: o narrador proustiano, em *Le temps retrouvé* [*O tempo reencontrado*, último volume de *Em busca do tempo perdido*], ao chegar à mansão do príncipe de Guermantes, tropeça num paralelepípedo desnivelado e, por um momento, seu corpo e seu olhar ficam em posição oblíqua enquanto os pés se apoiam em paralelepípedos de alturas diferentes; isso lhe causa a mesma sensação de quando caminhou sobre um trecho irregular do batistério de São Marcos, em Veneza; então ele percebe inesperadamente que a arte talvez lhe fosse acessível e que ele poderia ser escritor¹. A atenção do personagem, naquele momento, perde o fio da situação presente e ele, num breve instante, não está na mansão Guermantes, nem em Veneza; o signo suspeito dessa experiência é seu relato, que, assim, é tão intenso quanto banal. Intensidade e banalidade, aqui, se interferem mutuamente. Algo interfere em sua atenção, algo a captura, e o sujeito é levado a um lugar construído inadvertidamente por ele mesmo no plano de seu devaneio.

O texto como fragmento tem sido muito sinalizado e comentado desde o romantismo, no século XIX. Os irmãos Schlegel e Walter Benjamin são algumas referências destacadas a respeito. Essas duas menções já sugerem um trajeto no qual o fragmento parte de um papel subsidiário para se tornar, via materialismo dialético, o todo possível, a própria realidade, a formulação mais plausível do que seria a coisa em si. Para a fenomenologia, em seus desdobramentos pré, durante e pós-Heidegger, se o fragmento não é a revelação plena do ser, ele não deixa de atuar como sua potência, promessa mantida na própria suspensão. Assim, vários passos da obra do francês Maurice Blanchot²

são oportunos ao exercício de um pensamento sobre a prática da desatenção e do contínuo reatentar para alguma coisa com a qual os jogos de cultura, especialmente os artísticos, têm se armado desde a grande crise da mentalidade clássica-universalista-metafísica ocorrida no século XIX. Um tema que percorre grande parte da obra de Blanchot é o de que a linguagem, e seu correspondente assimétrico, o humano, são construções móveis, cujas peças mudam de posição e de valor e se relacionam de maneiras que tendem a escapar de determinações *a priori*; isso, já que o humano e a linguagem teria como essência não a sua matéria orgânica-significante, mas o vazio de assignificação que linda permanentemente com essa matéria e a dirige ao devir de si própria, contínua expectativa de auto-extrapolação. Os sistemas de cultura, assim, podem esvair-se dentro de si mesmos; o trio autor-obra-leitor, por exemplo, não seria garantidamente um circuito de autoalimentação dialética³, mas principalmente a iminência de crises constantes e relativamente insolúveis; muitas vezes, a atitude do autor é de tentar dominar os sentidos da obra que produziu; já o leitor tende a procurar se impor à obra, fazer dela sua imagem e semelhança; enquanto isso, a obra, arredia, apenas temporariamente se deixa aprisionar pelas investidas de autores e leitores, porque se afirma e se reafirma mediante seu potencial de emancipação dos contextos que eventualmente a abrigam; isso porque ela, a obra, torna a insuficiência um modo de presença e se faz com lacunas que outras manifestações de linguagem não aceitam do jeito que ela aceita⁴. Assim, os sistemas literários entram em curto-circuito com frequência por conta de sua própria constituição. Os fluxos de cultura são cheios de desvios, interrupções, interferências.

Nos termos apresentados, a apreciação de Blanchot para a relação entre obra, autor e leitor sugere que eles convivem de forma potencialmente agressiva, já que a paz entre os três, comumente, é armada, é um tipo de hostilidade virtual. O trio pode até cooperar consigo mesmo, pode haver mútua alimentação, mas também disputa por hegemonia, tentativa de se sobressair, afirmar-se a partir do que confunde e atrapalha o vizinho. É óbvio que a literatura não é uma entidade atuante como um indivíduo leitor ou um autor, mas pensá-la como tal pode fazer lembrar que ela não está à completa e permanente mercê dos sujeitos empíricos, individuais ou coletivos, que a produzem ou usufruem dela. O percurso social da obra literária pode ser de transparência e complementaridade, mas também de desvio e acidente. A hierarquização entre obras ou entre obra, autor e leitores pode até existir, mas segue a tendência de se refazer e se desfazer sem um direcionamento preciso. Essas sinalizações apontam, como estímulo de inquietação, à hipótese de que uma entidade cultural qualquer interage com outra, encadeada a ela, a partir do que se pode chamar de *interferência*, que é a pressão

3. Proposição fundamental ao popular conceito de “sistema literário”, apresentado em: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 2000.

4. Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, 2012.

5. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*, 2005, p. 70.
6. LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*, 2012, p. 137-139.
7. Cf., e.g., nota de rodapé em BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, 2012, p. 294.
8. Isso, após um brevíssimo prefácio em que o autor considera a escritura-literatura como permanente promessa de ultrapassagem dos limites do que se chama Livro, Eu, Sujeito ou Deus, conceitos que carregam uma espécie de ânsia pelo absoluto, pela simbolização plena de si, pela ideia de “*un ordre soumis à l'unité*” [“uma ordem submetida à unidade”]. BLANCHOT, Maurice. “*La parole plurielle*”, 1969, p. VII.

exercida de cada lado e é também, como resultado dessa pressão, o que Ludwig Wittgenstein⁵ aponta como a tendência ao atrito na linguagem em geral, atrito esse que Silvina Rodrigues Lopes⁶ observa naquilo que por uso se nomeia literatura; em geral, um leitor se encontra com uma obra quando ocorre a interferência chamada leitura, interferência de mão dupla (ou mão múltipla) que, percebe-se, não marca nem privilegia, necessária ou permanentemente, nenhum dos elos encadeados.

A interferência como deslocamento de foco, automovimento do texto, é peculiar a muitas abordagens críticas que Blanchot faz de diversos autores; mais que isso, é também uma estratégia metodológica que alimenta muitos dos seus textos e que passeia pelo conjunto de sua obra. O autor francês, como Borges, não se limitou a explorar gêneros diversos, mas defendeu e praticou uma mais ou menos aguda implosão das fronteiras habituais entre eles⁷; a poesia e a proposição filosófica interferem-se de modos variados e inesperados em sua produção. Em certas obras, fica difícil dizer onde uma começa e a outra acaba; aliás, na medida em que se conhece a obra de Blanchot, essa distinção é cada vez menos relevante (na contramão dos rituais e da praticidade cotidianos, que costumeiramente criam uma necessidade pelos gêneros). Um caso especial de deslocamento e interferência como realização de texto, na escrita blanchotiana, é o de *L'entretien infini* [“*A conversa infinita*” ou “*A entrevista infinita*”], longo texto feito de textos díspares. Nele, o foco se move da literatura à filosofia, da política à estética, e sugere que o saber pode ser um despojamento do saber e um gesto, possivelmente resoluto, de desatenção – seja esta uma recusa deliberada, seja ela uma rendição ao que na obra seduz e traz o imprevisto. Mais de dez anos após a morte de Blanchot, propõe-se aqui compartilhar anotações a partir da primeira parte de *L'entretien infini*, chamada “*La parole plurielle*” [“A fala plural”], plano-conjunto de vários capítulos curtos. A fala é plural? Qual fala é plural? O que ela e isso dizem?

L'entretien infini começa⁸ por um texto em prosa em que dois personagens conversam desde um tempo remoto, ignorado, mas que talvez esteja perto de terminar. Um dos dois já tem a idade bastante avançada, a fadiga de ambos é evidente. Estão lado a lado em uma mesa circular. Ambos, num instante tal, percebem que a fadiga é experiência aguda, mudando a auto-percepção do corpo, a percepção de suas fronteiras habituais por ele mesmo; percebem que a fadiga é o que motiva sua entrevista. Em alguns momentos da conversa, narrada em terceira pessoa com enxertos em primeira, não se sabe quem fala e quem escuta, se as palavras estão sendo pronunciadas ou pensadas, se há um sentido ou sentidos para o que se está dizendo; não se sabe, dos interlocutores, quem é quem, ou o que os distingue; sabe-se que eles são distintos, que, juntos, é como se algo faltasse ou sobras-

se, não havia certeza quanto a isso. Em respeito a isso, a conversa se costura com o que transita da conveniência à impertinência, do lugar-comum à indefinição de lugar que é o diálogo entre esses personagens. Movimentos, ritmos misturados, passeiam por essa prosa: riscam um círculo⁹ nessa escrita, mas permitem que ele se quebre, que se interrompa. O trecho a seguir tem a ver com isso:

Ele se lembra em que circunstâncias o círculo foi traçado como que em volta dele – um círculo: antes uma ausência de círculo, a ruptura dessa vasta circunferência de onde vêm os dias e as noites. Deste outro círculo, ele sabe somente que não está preso nele e, em todo caso, que ele não está preso nele consigo mesmo. Ao contrário, o círculo que se traça – ele se esquece de dizê-lo; o traço começa somente – não lhe permite se incluir nele. É uma linha ininterrupta e que se inscreve ao se interromper.¹⁰

A interrupção traz o risco e a crise à entrevista, mas também permite a ânsia de fuga da prisão de insegurança máxima que é a linguagem pós-romântica, ou moderna, ou pós-moderna. Por acidente, na necessidade súbita do acidente, o diálogo se interrompe, suspende-se, indefinidamente, e eles mudam de assunto e sentem o cansaço da experiência própria. No entanto, é esse cansaço que alimenta a conversa. As interferências da fadiga e do interlocutor ameaçam e estimulam a fala; de todo modo, não há garantia de que a interferência seja uma lei de sobrevivência do discurso, e a expectativa é que em algum momento haja algo como um fim, “*le coeur cessant de battre, l'éternelle pulsion parlante s'arretant*” [“o coração parando de bater, a eterna pulsão falante parando”]¹¹, interferência fatal, fim plausível da própria interferência. A interferência do outro se mistura à indefinição do eu (interferência suplementar), o qual não sabe bem o que responder ao interlocutor; ambos precisam daquela conversa para existirem, portanto. O diálogo entre os personagens é uma pequena ficção que age no livro como um prefácio postíço; em seguida, começa a primeira das três grandes partes do livro, aquela que se chama “*La parole plurielle*”. A seção se divide em capítulos que abordam questões próximas, ligadas à fundação do pensamento no Ocidente: a gradual assunção do fragmento, num percurso que passa por Kierkegaard e Nietzsche, como acesso privilegiado ao real; a postulação da escritura como contínua pergunta, mesmo quando resposta; o diálogo entre pensamento e escritura, no Ocidente, como propulsão pelo desajuste entre ambos; a sacudidela que a escritura provoca no sensório da experiência, inclusive no olhar como revelação sustentado pela fenomenologia; etc. O correr das páginas não aponta uma progressão dialética, mas uma justaposição de abordagens um tanto descontraídas, mais perto do parágrafo-labirinto de Nietzsche

9. Perguntar, esperar resposta, isso é o que traça o círculo no diálogo, o que faz um diálogo um círculo.

10. “Il se rappelle dans quelles circonstances le cercle fut tracé comme autour de lui – un cercle : plutôt une absence de cercle, la rupture de cette vaste circonférence d'où viennent les jours et les nuits. De cet autre cercle, il sait seulement qu'il n'y est pas enfermé et, en tout cas, qu'il n'y est pas fermé avec lui même. Au contraire, le cercle qui se trace – il oublie de le dire ; le trait commence seulement – ne lui permet pas de s'y comprendre. C'est une ligne ininterrompue et qui s'inscrit en s'interrompant”. BLANCHOT, Maurice. “*La parole plurielle*”, 1969, p. XVI. Todas as traduções são de nossa autoria.

11. *Ibidem*, p. XXVI.

12. *La parole plurielle* é uma longa seção, composta de capítulos com abordagens diversas para certas linhas de questionamento, talvez próxima da maneira como está resumida nesta fala. Discutir fragmentos soltos de texto, como que ao acaso, em lugar de um recorte mais habitual como um capítulo ou um conceito, seria um modo aceitável de exemplificação do texto blanchotiano como uma continuidade ativada pela interferência entre fragmentos, fio que vibra em ondas que sacodem sua plausível extensão de fio?

13. Somente com os sentidos físicos se pode dimensionar, com margem de erro, aquilo que na escritura desloca e atordoia os sentidos corpóreos e individuais, aquilo que nela ainda está por receber um sentido, aquilo que faz do humano algo que não se enquadra tranquilamente na palavra humano.

14. *Ibidem*, p. 5.

15. *Ibidem*, p. 21; 32; 67.

16. *Ibidem*, p. 61-64; 68-69.

17. *Ibidem*, p. 45; 64-68.

18. *Ibidem*, p. 70-83.

19. DERRIDA, Jacques. “Restitutions de la vérité en peinture”, 1978.

que de uma pirâmide dialética hegeliana; são literalmente textos dispersos e postos em sequência, de modo a se perturbarem mutuamente pela leitura: ensaios, diálogos (os personagens parecem retomar a conversa já enunciada no prefácio, percorrendo os temas mencionados de modo não linear). A discussão de “*La parole plurielle*”¹² é na verdade vasta e heterogênea; dela, alguns fragmentos vão ser colhidos e examinados¹³.

Observando alguns momentos da história da filosofia ocidental, Blanchot aborda em primeiro lugar a vertente do pensamento contínuo, progressivo, afiliado a uma necessidade didática convencional, comungada por Platão e São Tomás de Aquino, dentre outros. Sören Kierkegaard e Friedrich Nietzsche, por sua vez, encarnariam uma tendência que teria começado com Pascal: a do pensamento que, como condição de existência, é fragmentado. As obras com essa tendência firmariam, na opinião de Blanchot, a relação entre o mestre e o discípulo como uma desigualdade, não por uma pretensa superioridade do primeiro, mas por um desnível que há entre ambos na medida em que o conhecimento envolve um aparente procedimento de transferência, mas que na verdade é desencadeamento, detonação. “Le maître n’est donc pas destiné à aplanir le champ des relations, mais à les bouleverser ; non pas à faciliter les chemins du savoir, mais d’abord à les rendre non seulement plus difficiles, mais proprement infrayables” [“o mestre não é portanto destinado a aplanar o campo das relações, mas a bagunçá-las; não a facilitar os caminhos do saber, mais antes a torná-los não somente mais difíceis, mas propriamente intransponíveis”]¹⁴; o mestre filósofo acolhe e estimula a inquietação; ele provoca e perturba o aluno, torna sua existência de aluno uma impossibilidade, mas também uma necessidade de deslocamento ou busca por um lugar próprio, por um outro lugar, por pensar o lugar e o não ter lugar. O abismo entre professor e aluno pode levá-los a se mover tanto em ritmos semelhantes como díspares, produzindo e extrapolando o círculo. Daí pode aparecer a hipótese de o pensamento ser a forma da inconstância formal, do discurso como autodesrespeito (sendo crítica ou sendo censura, por exemplo), pensamento como forma fundamental da linguagem, mesmo que eventualmente misturada a tempos ou espaços quaisquer. Para Blanchot, certamente, a linguagem não é caracterizada por seus conteúdos, sempre cambiantes, mas pelo aspecto informe que é sua dimensão “neutra”¹⁵, marcada pelo elemento “impossível”¹⁶ da linguagem, que é seu “fora”¹⁷ e é também o “desconhecido”¹⁸, aquilo que não tem lugar visível, ausência disseminada ao longo da linguagem, e que a mantém incompleta porque dispersa de si. O neutro (fora, impossível, desconhecido) é aquilo que pressiona a escritura contra os conteúdos, tempos, espaços e corpos que a compõem, pelo lado de fora, pelo não-lado, pelo que não parte da escritura, e que não é simplesmente o contexto,

o momento histórico ou o leitor, mas o fator de risco embutido na própria iniciativa de delimitar uma escritura em obra. O neutro (fora, impossível, desconhecido) é o desfazer-se até-agora de toda obra, é a sobrevivência até-agora de toda escritura como não-escritura, como extravio. É a garantia de que toda escritura, se escritura artística, é extraviada de alguma forma, é pensamento do extravio de várias categorias-irmãs na história da cultura ocidental: sujeito, espírito, Deus, essência, universalidade.

O caráter imprevisivelmente neutro que o pensamento pode assumir não é necessariamente imune ao que Jacques Derrida¹⁹, em *La vérité en peinture* (1978), identifica como impulso à “restitution” de um bem cultural a seu suposto dono. Esse modelo de restituição, mito de uma origem inexistente, é exemplo de uma pulsão subjetiva unificadora, que ao menos eventualmente consegue fechar, pela força ou pela sedução, círculos em que subjetividade = unidade, gesto peculiar à tradição metafísica ocidental²⁰: o vetor subjetivo, seja ele um indivíduo ou um grupo qualquer, usualmente procura inscrever sua marca, sua rasura, como se produzisse um círculo fechado (uma cosmogonia), sobre dimensões de experiência ou de escrita que de algum modo lhe sejam alheias; essa força subjetiva, assim, tenta inscrever uma imagem de si mesma sobre a alteridade como se fizesse um transplante dela própria no outro; Cada indivíduo, com o que diz ou escreve, tenta e eventualmente consegue rasurar o texto de cultura meio geral, meio vago, que o envolve e que ele, por si, apesar dos esforços que faça, não consegue tyrannizar. Ser ou estar sujeito é tentar deixar uma marca própria, como uma rasura, marca que pode ou não perdurar por algum tempo imprevisível; o círculo se faz esfera, bolha de sabão pronta ao estouro, ao transbordamento de si. A ação subjetiva, menos coesa e menos fictícia que a noção tradicional de sujeito, é um derramamento, é a descontinuidade pondo o círculo em risco apesar de toda a inércia contida nessa crença chamada subjetividade²¹. A rasura subjetiva pressiona a potência impessoal e desagregadora da linguagem; aquilo que não pode ser riscado realiza, então, uma contrarrasura, uma rasura inversa, uma rasura da rasura, um plano de rasuras. Ambas parecem precisar uma da outra para existirem, sua convivência cria uma espécie de plano de tensão, uma potência de tumulto. A arte é um dos palcos dessa performance subjetiva descentrada, aguçadora daquela potência de tumulto, duplo de si mesma, positividade em devir, negatividade como presente à materialidade trivial da estrutura, do objeto, do artefato²².

O círculo (a continuidade) e a sua quebra (a descontinuidade) são tensões vetoriais igualmente comuns no jogo da cultura, embora ainda se privilegie o primeiro como verdade estável; o contínuo, na perspectiva da totalidade, daquilo que ultrapassa o olhar humano, seria então supostamente a realidade efetiva

20. Sobre o conceito de metafísica ocidental como essencialismo associado à simbolização como presença automática/mágica do eu, ver DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, 2011.

21. Paul de Man, em “Impersonality in the criticism of Maurice Blanchot”, considera que a abordagem da tendência impessoal na obra do autor francês seria um “preparatory step in his hermeneutic of the self” (“passo preparatório em sua hermenêutica do eu”), já que o procedimento da leitura requer por princípio, um “return toward a subject that, in fact, never ceased to be present” (“retorno a um sujeito que, de fato, nunca cessou de ser presente”). MAN, Paul de. “Impersonality in the criticism of Maurice Blanchot”, 1983, p. 78. A questão que parece mais relevante não é a da inexistência desse sujeito, mas, num sentido que Man não toca, a da sua não-unidade prévia, da sua possibilidade de cisão ou descontinuidade, sua possibilidade de interferir em si mesmo a partir daquilo que nele é externo, desconhecido, impossível: a partir, enfim, de sua instabilidade. A linguagem literária mais antiga talvez já aponte, para prejuízo de boa parte da produção mundial em ciências humanas nos últimos séculos, uma abordagem do sujeito nessa perspectiva: o personagem de aparência mais coerente nunca é rigorosamente fechado ou linearmente determinado, fixo; um personagem constituído por uma única característica é já um fragmento, uma sinalização em devir, um círculo pronto ao deterioramento.

22. Sobre a obra de arte como afirmação essencialmente negativa, ver BYLAARDT, Cid Ottoni. “Negatividade e morte no pensamento de Maurice Blanchot”, 2013, p. 182-190.

23. “[...] por que o homem, supondo que o descontínuo lhe seja próprio e seja sua obra, não revelaria que o *fundo das coisas* ao qual é bem necessário que ele de qualquer modo pertença, não tem menos a ver com a exigência da descontinuidade que com a da unidade? quando se fala do homem como de uma possibilidade não unitária, isso não quer dizer que permaneceria nele qualquer existência bruta, qualquer natureza obscura, irredutível à unidade e ao trabalho dialético: isso aqui está fora do problema. Isso quer dizer que, pelo homem, quer dizer, não por ele, mas pelo saber que ele porta e a princípio pela exigência da fala sempre já previamente escrita, seria possível que se anunciasse uma relação de todo outra que ponha em causa o ser como continuidade, unidade ou agrupamento do ser, ou seja, uma relação que se excetuaria da problemática do ser e proporia uma questão que não fosse questão de ser”. Ibidem, p. 11.

contra a qual a percepção humana, descontínua, estaria em choque. Blanchot, por sua vez, considera que tanto a continuidade (ou unidade, ou totalidade) como a descontinuidade (ou fragmentariedade, ou parcialidade) seriam imagens criadas tanto pela percepção como pelas linguagens em obra que ela percebe, inclusive a artística. É assim que ele pergunta:

pourquoi l’homme, em supposant que le discontinu lui soit propre et soit son oeuvre, ne révélerait-il pas que le *fond des choses* auquel il faut bien qu’en quelque façon il appartienne, n’a pas moins affaire à l’exigence de la discontinuité qu’à celle de l’unité? Conclusion troublante, trouble aussi et que dès maintenant nous chercherons à préciser en ajoutant : quand on parle de l’homme comme d’une possibilité non unitaire, cela ne veut pas dire que demeurerait en lui quelque existence brute, quelque obscure nature, irréductible à l’unité et au travail dialectique : cela est ici hors problème. Cela veut dire que, par l’homme, c’est-à-dire non par lui, mais par le savoir qu’il porte et d’abord par l’exigence de la parole toujours déjà préalablement écrite, il se pourrait que s’annonce un rapport tout autre qui mette en cause l’être comme continuité, unité ou rassemblement de l’être, soit un rapport qui s’excepterait de la problématique de l’être et poserait une question qui ne soit pas question de l’être.²³

Nem continuidade, nem tampouco a descontinuidade, entendidas/afirmadas como dimensões originárias, dão conta do humano e sua dimensão humana/inumana de linguagem. Nenhuma é necessariamente a essência do humano ou da linguagem. A experiência como significação só será possível a partir dessa constatação, que pode ser acionada pelo exercício de enunciar questões. O corriqueiro ato de questionar, segundo Blanchot, associa-se com frequência à tentativa de sintetizar um questionamento sobre o todo do real (“la question d’ensemble” – “a questão de conjunto”); entretanto, a pergunta unificada sobre o ser, em suas tantas modalizações, costuma deixar escapar uma questão suplementar sobre por que todas as perguntas juntas não respondem tudo – essa seria o que Blanchot nomeia “la question la plus profonde”, a questão mais profunda, que não se tem coragem de perguntar ou sequer chega a ser pensada. A questão mais profunda é o próprio horizonte da linguagem, é a persistência da escritura quando não há mais escritura, quando não há sentidos. A resposta, seja qual for o programa a que ela se adéque ou faça apelo, é sempre incompleta, e a incompletude estimulada pela pergunta assumiria o papel daquilo que existe como o porvir sem forma alguma, o poder neutro, acima de qualquer forma, mas nela disfarçado. O neutro, que pode ser também a pergunta irrespondida e informulada, parte da experiência sensorial mais tensa, da crise, do horror, da arte.

Michel Foucault diz, em “La pensée du dehors” [“O pensamento do fora”], ensaio dedicado à obra de Blanchot²⁴, que a literatura seria uma prática de linguagem como “passage au ‘dehors’”²⁵. Ao longo da obra de Blanchot, a imagem, mecanismo fundamental da obra de arte (e que termina por se confundir com esta), é apresentada como simulacro explícito da realidade, da experiência dita real, por produzir sensações e emoções associados àquela, embora distintos, irreais; a própria ideia de uma totalidade que nos ultrapassa seria um tipo de imagem na concepção blanchotiana. Foucault, entretanto, considera que “les fictions chez Blanchot seront, plutôt que des images, la transformation, le déplacement, l’intermédiaire neutre, l’interstice des images” (“as ficções, em Blanchot, serão, mais que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens”²⁶). Para a imagem, a experiências sensorial/emocional é um gatilho, mas também uma impossibilidade; a coincidência entre ambas, imagem e experiência, é um lance incerto, um jogo de dados; a linguagem é que risca um limiar entre ambas; nisso se produz um jogo de interferências recíprocas. A linguagem, sem ser efetivamente experiência, interfere nesta, e vice-versa. Tal fato faz do filósofo, como diz Blanchot, “quelqu’un qui a peur” [“alguém que tem medo”]²⁷. O medo, se não é a intensificação do humano, é talvez a intensificação de seus rastros:

la peur, qu’elle soi lâche ou courageuse, fraye – si vous permettez ce jeu de mots – avec l’effrayant, et l’effrayant, c’est ce qui nous fait sortir à la fois de la paix, de la liberté et de l’amitié. Par l’effroi, nous sortons donc de nous-mêmes et, jetés au dehors, nous faisons l’expérience, sous l’espèce de l’effrayant, de ce qui est tout à fait en dehors de nous et autre que nous : le dehors même.²⁸

O filósofo, o crítico, é, antes de ser o produtor de um pensamento ou de uma obra, aquele que experimentou a inquietação com alta intensidade. Alguém a quem a linguagem acaba por escapar, ou que a deixa escapar, ficando a experiência crítica da hipersensibilidade como rastro e resultado disso. O que assusta o filósofo? Em outras palavras, o que assusta o crítico literário? A resposta indefinitiva a essa questão parece ser: o outro, a diferença, aquilo que se furta a qualquer determinação, mas pode vir inesperadamente a qualquer momento, aquilo que tanto é a grande redenção como o colapso definitivo ou não é nada disso. Assim, a arte é talvez menos determinável que outras linguagens, e por isso, em todo seu poder, talvez a mais impotente; é a que se exime de toda responsabilidade e transfere, em sua mudez relativa, a máxima responsabilidade ao humano, responsabilidade que ele ainda não sabe se pode assumir, responsabilidade sobre si mesmo. Assim, o poema é a pergunta mais forte, assim como

25. FOUCAULT, Michel. “La pensée du dehors”, 2001, p. 548.

24. Escrito em 1966, portanto quatro anos antes da publicação de *L’entretien infini*, o ensaio de Foucault é no entanto, de acordo com informações de Bident (1998), contemporâneo das discussões blanchotianas dos anos 1960, que afinal compuseram o livro tomado como objeto deste artigo. Isso, claro, sem contar a recorrência de conceitos como o de “fora” em obras anteriores de Blanchot.

26. Afirmção ambígua que, sem precisar uma menção à crítica ou à criação literária de Blanchot, marca uma linha de interferência mútua entre ambas, como o interstício em que uma pode atuar como imagem da outra, assim como a crítica literária, mesmo a mais tradicionalmente hermenêutica e explicativa, não é outra coisa além de imagem da obra que toma por foco. *Ibidem*, p. 552.

27. BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*, 1969, p. 70.

28. *Ibidem*, p. 70.

a linguagem de muitos jogos infantis. Pergunta suspensa, a arte prejudica a alternância cíclica entre o visível e o invisível, a luz e a sombra, como fronteiras do sensorial e da experiência; o que se vê e o que se esconde não são garantia de resposta à arte e ao próprio humano. A fala da literatura é o poder inverossível, mas real, de atuar como interferência a si mesma: ela é tal como Admeto, o mortal que, sob a maldição de Apolo, deve, ao pensar algo, pensar também simultaneamente seu oposto, e assim “parler doublement dans un même acte de language” [falar duplamente em um mesmo ato de linguagem]²⁹, conversando consigo mesmo eternamente sem nunca chegar a um entendimento ou, o que dá no mesmo, a uma síntese. Nessa menção se percebe o lugar crucial que Blanchot dá a Heráclito na fundação e nos abalos do pensamento no ocidente.

Tentar arranhar a superfície da água pode ser um jogo; A inscrição pessoal é, por sua vez, em tantos casos, rasurada pelo impessoal que a apaga e que pode ser o pessoal de um outro. Maurice Blanchot, falando de literatura, nela procura interferir, e por ela é riscado de volta. Chamar sua obra de autoritária, nesse sentido, é inútil, por dois motivos: a) ele, em geral, evita uma hermenêutica tradicional, explicativa, da obra como um segredo a ser revelado ou uma equação a ser resolvida; b) quanto ao que é descritivo na produção de Blanchot, é preciso lembrar que qualquer descrição tem algo de normativo: descrever já é tentar convencer. Por isso, exercer poder não é apenas inevitável, mas recomendável a qualquer leitor ou ator (social, por exemplo), indivíduo ou grupo. A obra artística, em sua relativa indisponibilidade, aceita e mesmo pede uma investida resoluta do crítico; contemplá-la é tentar interferir nela e pensar esse ato como um fracasso quase certo e necessário. A arte, em seu desacordo de imagem com o que se vê e com o que não se vê, pode ser defrontada com uma outra imagem, que é o próprio discurso crítico ou filosófico, o qual, se não toca a obra, pode afastá-la de lugar: eis a interferência. Arte e filosofia/crítica são interlocutores numa conversa que ainda não acabou e que talvez seja infinita. Nenhum dos dois venceu até agora; a crítica tenta dominar a arte, que arisca, foge, depois de arranhar a outra com suas garras.

Essas observações podem fazer pensar sobre que tipo de exercício de crítica literária seria a obra de Blanchot. Como dito, ela não se presta a ser aplicada como fórmula ou como chave de leitura geral para obras singulares, e não serviria, então, como confirmação ou explicação, como gesto acalentador pelo qual alguém diria: “fiquem tranquilos, há uma realidade segura e infalível para vocês amarem-na ou odiarem-na”. Longe disso, a ideia é pensar a filosofia/literatura do autor francês como metodologia da dissonância, da disparidade que se desenvolve como obra frente aos leitores. Ler Blanchot em grupo, por exemplo, é caminho fácil para leituras díspares. Nessa visão, saber como

uma leitura interfere na obra lida, e como esta interfere naquela, é provavelmente mais relevante que saber quantas pessoas depositariam naquela leitura um ato de fé (por mais científico que este queira ser) pelo qual ela, aquela leitura, seria convencionalizada como realidade inquestionável. E isso, não em nome de um suposto niilismo³⁰, mas da noção de que o pensamento está sempre por ser construído e que vive de ameaçar tantas dicotomias tão queridas quanto desgastadas, como bem e mal, concreto e abstrato, forma e conteúdo, etc.

Este discurso aqui, enfim, procura interferir no de Blanchot e é certamente interferido por ele. Meu interlocutor me confirma e me desconfirma. A grande vantagem de haverem diversos e díspares métodos de estudo da literatura é provavelmente a própria disparidade entre eles; a resposta ausente resvala, e, se ela não está aqui, certamente não estará num além qualquer; não será resposta autêntica para quem é vivo, e o morto, afinal, interessa mesmo é como suplemento, contraponto e complicação ao vivo; o inumano interessa como questão pertinente ao humano. A maneira como este texto interfere no de Blanchot só poderá ser avaliada, pra começo de conversa, com a leitura de *L'entretien infini*; mas, ao fim destas breves e introdutórias anotações, o que parece realmente importante perguntar é: de que jeito uma obra interfere no que foi dito acima? De que modo o texto de Blanchot interfere nesta fala? A pergunta ecoa silenciosa.

30. “Le Neutre est pour Blanchot réponse inachevée à l'impossible, réponse définitive aux ruses du nihilisme. Il échappe donc [...] à la philosophie, à la théologie, à la culture et donc au livre. [...] L'absence de livre absente l'autorité unaire du savoir [...]. Si l'absence de livre n'a malgré tout que le livre pour se dire, ou s'entre-dire par la 'pluralité fragmentaire', elle reste toujours-déjà au livre ce que le désœuvrement est à l'œuvre, 'mouvement du détour', ruse active et insensé de l'écriture, effraction du livre, de l'ordre de la phrase et du discours, de l'enrobage par autorité d'une signature, au nom d'une tout autre autorité, au nom de la responsabilité infinie, au nom de l'autre” [“O Neutro é para Blanchot resposta inacabada ao impossível, resposta definitiva às artimanhas do niilismo, ele escapa portanto [...] à filosofia, à teologia, à cultura e portanto ao livro. [...] A ausência de livro ausenta a autoridade unitária do saber [...]. Se a ausência de livro não tem senão o livro para ser dita, ou ser entredita pela 'pluralidade fragmentária, ela continua sempre-já para o livro o que a inoperância é para a obra, 'movimento de desvio', artimanha ativa e insensata da escritura, arrombamento do livro, da ordem da frase e do discurso, arrombamento da embalagem pela autoridade de uma assinatura, em nome de uma autoridade inteiramente outra, em nome da responsabilidade infinita, em nome do outro”]. BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, 1998, p. 445-446.

Referências

BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: partenaire invisible*. Seyssel: Champ Vallon, 1998.

BLANCHOT, Maurice. “La parole plurielle”. In : _____ *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 1-116.

_____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).

BYLAARDT, Cid Ottoni. “Negatividade e morte no pensamento de Maurice Blanchot”. *Letras de hoje*. v. 48, n. 2, p. 182-190, abr. /jun. 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Volume único. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 (Collection «Critique»).

_____. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

FOUCAULT, Michel. “La pensée du dehors”. In : _____ *Dits et écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001, p. 546-567.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2012.

MAN, Paul de. “Impersonality in the criticism of Maurice Blanchot”. In: _____ *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010, p. 60-78.

PROUST, Marcel. “Le temps retrouvé”. In : _____ *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999, p. 2129-2401.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

Blanchot e o canto das sereias: uma alegoria da literatura

Ângelo Bruno Lucas de Oliveira
UFC

Resumo

Este trabalho realiza uma análise da literatura a partir da alegoria que Maurice Blanchot utiliza em seu *O livro por vir: o canto das sereias*. Em sua alegoria, o teórico retoma o episódio de Homero em que Ulisses ouve o canto dos seres sobrenaturais e sobrevive. Todo escritor, para Blanchot, repetiria o feito do personagem homérico, uma vez que, no ato de criação, ele seria movido por uma força que não compreende, uma força que move a literatura. Essa força recebe a denominação, dentre outras, de fala errante. Segundo Blanchot, essa fala duelaria com a razão e as normas que o escritor conhece. Desse embate nasce a literatura, como fruto de uma região fronteira, como algo que está sempre aquém e apontando sempre para além. Nesta alegoria, Blanchot reúne grande parte do pensamento que desenvolveria mais tarde em outras de suas obras, que também servem de base teórica a este escrito, tais como *O espaço literário* e *A conversa infinita*. Também é utilizado o famoso ensaio anterior a *O livro por vir*, “A literatura e o direito à morte”. Outros estudiosos são utilizados para reforçar o pensamento blanchotiano, tais como Barthes (2004, 2007) e Heidegger (s.d., 2008).

Palavras-chave: Literatura; Maurice Blanchot; escrita.

Abstract

This paper performs an analysis of the literature from the allegory that Maurice Blanchot uses in *The book to come: the song of the sirens*. In his allegory, the theorist summarizes Homer's episode when Odysseus hears the song of the sirens and survives. Every writer, for Blanchot, repeats the feat of the Homeric character, since, at the time of creation, a force moves him and he does not understand. This is the force that drives the literature and it receives the designation, among many others, wandering speech. According to Blanchot, this speech duels with reason and the rules the writer knows. From this duel rises the literature as a result of a border region, as something that is always short and pointing to something that is beyond. In this allegory, Blanchot brings together much of the thought he later developed in other works, which also serves as theoretical basis for this writing, such as *The space of literature* and *The infinite conversation*. The famous essay “Literature and the right do death” is also used. Others scholars attend to reinforce the Blanchot's thought, such as Barthes (2004, 2007) and Heidegger (s.d., 2008).

Keywords: Literature; Maurice Blanchot, writing.

1. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 293.
2. Ibidem, p. 294.
3. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p.11.

As ideias de Maurice Blanchot acerca da literatura vão de encontro a muitos clássicos conceitos que se têm tecido a respeito dela. Contrariando, por exemplo, a clássica descrição da literatura como imitação da realidade, atribuída a Aristóteles, Blanchot reconhece o texto artístico não como uma cópia ou representação do mundo, mas como “aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente”¹. Longe de ser algo tranquilo sobre o qual repouse o peso dos anos e da tradição, a literatura, para ele, é um constante movimento e uma ininterrupta busca de se atingir o inalcançável. Ele chega mesmo a dizer: “Nem é mesmo certo que a palavra ‘literatura’ ou a palavra ‘arte’ correspondam a algo de real, de possível ou de importante”².

Num primeiro lançar de olhos, pode parecer que Blanchot dá à literatura uma importância menor, que ele a enxerga como um algo descartável no mundo, para o que algumas pessoas costumam dedicar a atenção. Mas não é assim. Essa é uma das armadilhas que Blanchot dispõe no decurso de sua escrita. Como teórico, ele não abriu mão de uma linguagem altamente sugestiva e eivada de imagens. Para falar de literatura, ele não se permitiu outra linguagem que não a do próprio objeto de sua escrita. Assim, pois, julgar suas afirmações requer cuidado. Ao duvidar, por exemplo, da importância, da possibilidade e da realidade da literatura, como fez na passagem transcrita, o autor, longe de depreciar o fato literário, quis evidenciar seu caráter intangível. Pois assim se constitui, para ele, a literatura: sua marca é a impossibilidade. Desse modo, nada de fixo está posto; nem mesmo o livro, em sua existência física e seu formato limitado, é capaz de conter esse algo inominável que se denomina obra. Para ele, o espaço da literatura não é o espaço do real, daí a dúvida acerca de sua realidade. O lugar da literatura é o espaço para além do infinito, do absoluto, no caminho do qual o escritor renega o mundo físico e sua existência real para — se não fazer, pelo menos tentar — dar corpo à arte.

Em *O espaço literário*, o teórico apresenta-nos, logo no primeiro capítulo, a noção de solidão essencial, própria da literatura. Valendo-se sempre de uma linguagem incomum, ele toma o cuidado de esclarecer: solidão não é recolhimento. A este último ele associa a decisão de muitos escritores de isolarem-se do mundo para escrever. A solidão essencial não estaria, sob sua óptica, ligada ao ator da escrita, mas ao próprio objeto, a obra. Pertencente a uma esfera que escapa ao conhecimento, ela protagonizaria uma solidão que a configuraria como tal. Seu isolamento é tão intenso que nem mesmo o escritor pode partilhar de sua companhia. Blanchot diz: “Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado”³. Não apenas o que escreve é extirpado da obra, como também quaisquer fatores que lhe sejam externos, sejam eles sociais, históricos ou pessoais. Existindo

independente, a obra destituiu o escritor da elevada posição que sempre ocupou como artista-criador e o obriga a uma anulação de seu próprio eu. “A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela [...] que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”⁴. Essa ideia seria mais tarde apresentada por Roland Barthes sob o polêmico título de “A morte do autor”. Sob a perspectiva barthesiana, “é a linguagem que fala, não o autor” e “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”⁵. Blanchot vai um pouco além.

Para o nosso teórico, a exclusão do autor da obra não se dá devido ao surgimento do leitor como entidade construtora do escrito, ela se manifesta sob outra instância. De acordo com seu pensamento, o escritor é apartado da obra porque ele é o autor de um livro, “mas o livro ainda não é a obra”⁶. Estabelecendo uma distinção entre estes termos, Blanchot torna mais nítida a sua noção da obra como algo inatingível. Ele diz: “O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo”⁷. Com essa afirmação, ele exalta a obra um patamar acima do próprio escritor, fazendo deste um pertence daquela e atribuindo a ele, escritor, apenas um livro, objeto limitado e sem função prática na existência cotidiana. O livro é o instrumento único do qual o escritor se vale para atingir a obra. Este sim possui um contexto histórico e social que lhe dá vida; lê-lo, contudo, sob esta única óptica é afastar a obra e fazer do livro um “livro verdadeiro”, que, na terminologia blanchotiana, é um livro que “se oferece como uma rede solidamente tecida de significações determinadas, como um conjunto de afirmações reais”⁸, ou em outras palavras, um livro não literário.

Uma vez escrito o livro, ele tende a rumar na direção da obra, obra que, a nosso ver, Blanchot compreende como origem, na acepção em que Heidegger a utilizou em seu *A origem da obra de arte*, onde escreve: “Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. [...] A origem de algo é a proveniência de sua essência”⁹. Sendo uma essência primeira, anterior ao próprio artista, compreende-se bem por que Blanchot entende a obra como ausente e solitária do escritor, bem como de outras instâncias que a ele estejam ligadas. Não sendo produção de um indivíduo, mas antecedendo a ele, ela é a manifestação de uma fala neutra, de uma fala original, um murmúrio incompreensível que exige do escritor uma ação, a única que lhe cabe: escrever. Na sua escrita, contudo, o indivíduo vê-se diante de um problema: como dar corpo ao inominável, como falar do silêncio original, como, valendo-se apenas de palavras, chegar àquele ponto crônico em que a obra simplesmente é? Blanchot não vê saída. É por isso que nos fala da impossibilidade da literatura. Se a obra é solitária, como ele próprio afirma, isolada de quaisquer ligações com o mundo real,

4. Idem. *O livro por vir*, 2005, p.316.

5. BARTHES, Roland. “A morte do autor”, 2004, p. 59, 64.

6. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 13.

7. Ibidem, p. 13.

8. Ibidem, p. 211.

9. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, s.d., p. 11.

10. BARTHES, Roland. *Aula*, 2007, p. 22.

como, utilizando-se de palavras reais, fazer-se presente diante dela? Neste ponto, o pensamento de Roland Barthes parece-nos muito próximo, mais uma vez, do de Blanchot, quando aquele afirma: “ela [a literatura] é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível”¹⁰. O impossível para Barthes corresponde à realidade, incapaz de ser transposta, em sua existência pluridimensional, para a existência unidimensional do texto. Essa discrepância é, para ele, o motor da arte literária que, nunca contente com o malogro, parte na tentativa de tornar real de outro modo seu objetivo. O pensamento blanchotiano segue uma lógica semelhante, conquanto para este o real não seja a meta a ser atingida, mas uma instância da qual é mister se libertar para que se atinja a obra.

A ela, a obra, Blanchot referiu-se de diferentes formas ao longo de seus livros, sempre associando-a a uma fala misteriosa. Ora chamada de “fala errante”, ora de “linguagem sem entendimento”, ou ainda de “fala secreta”, “rasgão na espessura do silêncio” e “obscura exigência”, essa obra inatingível, diferente da obra enquanto produto de uma escrita, configura-se como um dos elementos centrais da poética blanchotiana, sobre o qual vale deter-se mais demoradamente.

O canto das sereias

Conforme já havíamos mencionado, Maurice Blanchot não abre mão, em seus escritos teóricos, de uma linguagem essencialmente poética, marcada por imagens e conceitos incomuns. Dentre as diversas metáforas que cunhou para tratar do fenômeno literário, uma das mais conhecidas é, sem dúvidas, a sua imagem do canto das sereias. Evocando a antiga cena de Homero, Blanchot vale-se do lendário encontro de Ulisses com esses seres sobrenaturais para narrar o não menos fabuloso encontro do escritor com essa voz que o chama e o obriga a escrever. Como essa voz, o canto das sereias é inumano, ancestral e exterior a toda lógica humana, concentrando em si elementos antípodos que, ao invés de se excluírem, convivem e contribuem para a existência paradoxal dessa irreal potência. Vejamos a descrição que nos dá Blanchot:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar come-

çava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.¹¹

11. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 3.

12. *Ibidem*, p. 5.

13. *Ibidem*, p. 4.

14. *Ibidem*, p. 6.

Mais que uma fala, esse canto assemelha-se a um murmúrio, não satisfaz porque não se faz ouvir direito. É antes uma possibilidade, parece encaminhar-se para o lugar verdadeiro onde se pode ouvir o canto perfeito; daí o autor o chamar de “canto ainda por vir”. Sob este aspecto ele não é enganador, porquanto se revela como sombra e conduz “realmente ao objetivo”. Este sim é que é estranho e incômodo, pois é nele que se abriga o verdadeiro perigo do canto das sereias. Uma vez chegado ali, que pode mais o navegante, senão desaparecer? Como região de fonte e origem do canto, o objetivo, o ponto central, se constitui do mais puro e profundo silêncio, é mar onde afundam os navegantes e mesmo as sereias. Mas por quê?

Porque esse é o lugar da origem, o ponto solitário a que os homens querem chegar-se. Longe de figurar como um jardim frutífero em que a abundância governa, ele aparece como sendo um vazio, “um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto”¹². Saber onde cessa o canto, porém, não é fácil. O navegante nunca sabe ao certo quando a voz se calou, é impossível para ele discernir o canto do barulho das vagas. Daí que todos aqueles que se aproximaram desse ponto secreto “apenas chegaram perto, e morreram por impaciência, por haver prematuramente afirmado: é aqui; aqui lançarei âncora”¹³. Outros, é Blanchot quem nos diz, ultrapassaram o ponto; além dele nada viram senão o deserto, e perderam-se também, sem uma via que lhes proporcionasse o retorno.

Consta que foi Ulisses, o ardiloso rei de Ítaca, o único a ouvir o canto das sereias e não sucumbir. Sua perfídia lhe teria permitido contemplar o espetáculo das sereias sem correr os riscos e sem arcar com as consequências inerentes a isso. Amarrado ao mastro de seu navio, o filho de Laertes contorceu-se e ouviu o inaudível canto, mas em segurança; venceu as sereias, mas, como nos lembra Blanchot, não saiu ileso. “Elas [as sereias] o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da *Odisséia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa”¹⁴. Seu preço, portanto, foi transformar-se em Homero. Movido pela prudência e astúcia que o livraram da certa desdita no mar, o esperto rei perdeu aquele ponto central, diferente de todos os

que pereceram. Ao preferir a técnica ao deslumbramento, Ulisses retornou e permitiu que seu encontro fabuloso achasse lugar nos versos da *Odisseia*. Permitiu, assim, que o livro se erguesse em lugar da obra.

A perda, porém, não foi completa; conquistou-se a narrativa. Para Blanchot, ela se desenvolve sempre no reflexo do duelo entre Ulisses e as sereias. Nesse duelo, toda perfídia e aptidão, bem como toda prudência e ardil do velho rei são sempre aperfeiçoados e utilizados. A isso ele chama de romance, e contrapõe à narrativa. Para Blanchot, o romance é a navegação prévia, está ligado à paixão dos homens e ao seu tempo. Ele não se ocupa de ir em direção a um destino, ele é aventura, entretenimento. É, como disse Hegel, a epopeia do mundo burguês e se ocupa em mostrar e representar a este mundo seus caracteres, costumes e crenças. Ele é claro e seu território é o do dia. Ele se dedica a mostrar aos homens o seu próprio mundo, aquilo que eles são e aquilo que os alegra. Ele faz do tempo humano um jogo e desse jogo, superficialidade. Por outro lado, a narrativa empreende o que o romance não faz. Diferente dele, ela ruma na direção de um ponto específico, quer alcançá-lo. Ela é sempre um único episódio: o do encontro de Ulisses com as sereias.

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração [...]¹⁵

O lugar para o qual a narrativa se move é o canto das sereias. Tal como o herói grego, ela se aproxima daquele ambiente de silêncio e origem e, tal como ele, é atraída pela voragem, que encanta e convida à desapareição. Assim como Ulisses, a narrativa acerca-se daquele ponto central e chega muito perto do silêncio original, onde desaparecem todas as palavras e tudo se perde. Diferente do romance, ela possui um propósito, mas isso não a liga ao sossego. Enquanto aquele navega aleatoriamente e faz do entretenimento o seu canto profundo, esta parte em busca do murmúrio ancestral, da fala neutra, que, como vimos, nunca se mostra. Desse modo, sua navegação também se faz infinita. Indo sempre em busca do objetivo, a narrativa retorna com as mãos vazias. Não tendo nunca completado sua jornada, não tendo nunca ouvido, como Ulisses, o canto completo, ela se transmuta em Homero.

Para que a narrativa exista, nos diz Blanchot, é preciso que alguém tenha vivido o acontecimento e que o conte. O único acontecimento, porém, é o do encontro de Ulisses. Isso porque, para nosso teórico, toda narrativa não é nunca o relato de um feito, mas o próprio feito. Dessa forma, toda vez que se escreve

algo, o canto proibido é novamente pronunciado, Ulisses é novamente amarrado ao mastro e novamente sai ileso. Essa é a lei secreta da narrativa. Ela só pode narrar a si própria.

“O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento”¹⁶. Ele se assemelha, portanto, aos navegadores, absortos diante da misteriosa voz dos monstros marinhos. Seu objetivo é acercar-se da obra em sua solidão essencial, a região de fonte e origem em que tudo, mesmo a música e as sereias, desaparece. Sua meta, entretanto, é impossível, pois ele sente a premente necessidade de escrever. E o que escreve não é nada senão a tentativa frustrada de chegar-se àquela fala ancestral. Desse modo, pois, o poeta, o escritor, é, ao mesmo tempo, Ulisses e Homero. Ele é aquele que se aproxima, que se arrisca a ouvir o canto inaudível, o murmúrio secreto, mas que retrocede e faz daquilo que ouviu a ode. “É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo”¹⁷. Desse modo, para que a narrativa comece, é necessário que ela já tenha começado, ou seja, para que Homero descreva o acontecimento, é preciso que antes Ulisses tenha ouvido o canto e tenha regressado. Ou ainda: para que o escritor descreva sua busca pela linguagem sem entendimento, é preciso que antes ele a tenha escutado, que a tenha querido. É exatamente por isso que Blanchot aponta outra diferença fundamental entre o romance e a narrativa: o tempo. Acerca do tempo desta última, ele diz: “a narrativa, tem para progredir, aquele *outro* tempo”¹⁸. Fruto do embate com a “voz do abismo”, a narrativa desprende-se do tempo comum, não lhe segue a ordem. Ela se aproxima da solidão essencial, desprezando as convenções de passado, presente e futuro e tornando tudo um eterno presente, em que a façanha do grego se mantém sempre atualizada, sempre aqui, sempre agora. Parece-nos que a isso Barthes se referia quando, no seu “A morte do autor”, disse: “todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*”¹⁹.

Mas voltemos ao escritor. Tendo retornado de procurar a fala errante que se encontra no centro do canto das sereias, ele, tal como Ulisses, não saiu ileso. Condenado a atualizar e reviver constantemente o acontecido, ele se vê preso num paradoxo: seu poder não é o de dizer. Explicamos: sendo obrigado a contar seu encontro com as sereias, de que falará o escritor? Como enquadrar aquele canto defeituoso e cheio de poder, que é o centro de sua mensagem literária, dentro de palavras, se ele é exatamente o lugar em que cessam todas elas? Sua necessidade de escrever “está ligada à abordagem desse ponto onde nada pode ser feito das palavras”²⁰. Ele não tem escapatória. Quer escrever, mas o que sua escrita deseja é exatamente o lugar em que a linguagem

16. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 47.

17. Idem. *O livro por vir*, 2005, p. 9.

18. Ibidem, p. 11.

19. BARTHES, Roland. “A morte do autor”, 2004, p. 61.

20. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 48.

21. HOMERO. *Odisséia*, 2004, p. 215.

22. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 29.

23. Idem. *O livro por vir*, 2005, p. 75.

cessa de ser um poder, em que todas as experiências precisam ser negadas para que, de algum modo, possam se afirmar.

Evocar o encontro com as sereias não é tarefa simples. Talvez por isso Blanchot o considere como a repetição do feito do grego: há sempre o risco da perda. Escrever torna-se a possibilidade de não escrever, pois o que se quer nomear é o inominável. Fonte de todo canto, o lugar de coro das sereias precisa ser negado se quiser ser cantado. Assim, para que Homero diga: “traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos”²¹, faz-se preciso que o verdadeiro canto, aquele que leva os marinheiros à perdição, cesse. De outra maneira não se poderia concretizar a narrativa. Ela nasce do paradoxal jogo entre a essência da literatura e a própria literatura; uma é a negação da outra. Foi esse o grande golpe que as sereias desferiram contra Ulisses. Tendo ouvido o canto e sobrevivido, ele deseja reproduzi-lo e, mais que isso, dominá-lo, arrastá-lo às regiões de sua força e moldá-lo para que se eternize em sua boca e memória. Mas — e nisso consiste a astúcia das sereias — o canto é o lugar em que fala o silêncio. Sua voz não pode ser reproduzida pela fala humana, pois se opõe a todas as palavras, é interminável e incessante, não fala. Ulisses não pode reproduzi-lo. Ao evocá-lo, ele o distancia, cobre sua natureza essencial com uma capa ilusória de linguagem, converte-se inevitavelmente em Homero, aquele que conta, mas que não viu nem ouviu o canto das sereias.

[...] aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la.²²

Homero e Ulisses, para que ocorra a narrativa, devem ser, portanto, a mesma pessoa. Enquanto se depara com o ponto central e astutamente dá meia volta, o escritor é Ulisses, é aquele que “ouviu” o interminável e não se entregou a ele. Houvesse feito, haveria conquistado a essência da literatura, que é silêncio e nada, mas teria perdido a coisa cuja essência conquistara. Desse modo, não escreveria, pois não sobreviveria à atração fatal que o levaria às profundezas. Seria um escritor de quem se poderia, contraditoriamente, ainda que com toda lógica, dizer: “Nunca escreveu nada”, exatamente o que escreveu Blanchot a respeito de Joseph Joubert.

Tendo percebido a existência do ponto secreto, fonte e origem de toda literatura, Joubert dedicou seus esforços a alcançá-lo. Nesse movimento, sacrificou todas as suas pretensões literárias. “Tudo indica que, até os quarenta anos, ele se sente pronto para produzir belos escritos, como tantos outros”²³, a partir, po-

rém, do momento em que se põe a escrever e faz da literatura uma questão, seus objetivos se modificam. Preferindo o centro à esfera, ele abandona todas as ambições e, como os marinheiros encantados, atira-se ao lugar preferido, onde nada se pode dizer. Seu afundamento nesse espaço é tal que ele chega a afirmar: “Não tenho mais superfície”, sobre o que Blanchot comenta:

“Não tenho mais superfície.” O que, para um homem que deseja escrever, que sobretudo só pode escrever como arte, pelo contato com as imagens e pelo espaço onde elas se põem em contato, é uma afirmação penosa. Como falar a partir somente da profundidade, nesse estado de afundamento em que tudo é árduo, áspero, irregular? Coisa interior, coisa afundada.²⁴

Mais que fazer livros, Joubert quis se tornar mestre do ponto extremo que, uma vez encontrado, dispensa toda escrita. Lugar árduo, áspero e irregular, o ambiente no qual se move é a vazia região-mãe da música a qual Blanchot nos diz que é estéril e completamente privada de música. Lugar das potências ancestrais, em que domina a solidão essencial, esse é o espaço da imobilidade, não se liga às circunstâncias reais nem se preocupa em se fazer entender. Joubert sabe que, nesse espaço, entendimento e razão são insuficientes, ele sabe que ali não convém dizer coisa alguma, verdadeira ou falsa, pois que a “coisa interior” na qual está afundado é exterior a toda verdade e razão. Ele reconhece que esse lugar sem superfície é o domínio puro da arte, a essência primeira, através da qual ela vem a ser.

Alojado na profundidade, Joubert se interessa mais pela arte que pela obra, sabe que uma é a negação da outra e que, para que a segunda fale, é preciso fazer calar a primeira. Ele está, contudo, enfeitado pela voz das sereias, ouvindo a fala errante, incessante e interminável e esperando, quem sabe, o seu termo, para colocar-se no trabalho de escrever. Mas a voz não cessa nem termina, e seu livro é apenas silêncio e nada, onde reina o infinito e o pleno. Cômico de que sua escrita não deseja menos que o ilimitado, Joubert se furta a escrever, pois sabe que toda escrita é território do limite, uma trajetória em torno do ponto central. Desviando-se do pouco a pouco que as palavras são capazes de fornecer, ele quer dizer tudo ao mesmo tempo, de uma única vez, sem interrupção alguma. Joubert deseja escrever o infinito.

O que supõe tanto um pensamento completamente diverso daquele dos raciocinadores, que caminha de prova em prova, quanto uma linguagem totalmente distinta da do discurso (preocupações essenciais do autor dos *Carnês*). O que supõe, mais profundamente, o encontro ou a criação daquele espaço de vacância onde, nenhuma coisa particular vindo romper o infinito, tudo está como que presente na nulidade, *lugar onde nada terá lugar senão o lugar [...]*²⁵

24. Ibidem, p. 72.

25. Ibidem, p. 86.

26. Ibidem, p. 10.

27. Joubert, apud. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 77.

28. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 89.

O infinito é o canto das sereias, é ele que o escritor deseja colocar em seu livro, o livro supremo que nunca será escrito, pois a fala das sereias é contínua, nunca se pode começá-la nem terminá-la. Daí que toda obra é incompleta, pois sempre um algo virá romper o infinito e pôr em limites o que não possui arestas. Blanchot chama a isso de livro e lamenta que o inaudível canto se torne “infelizmente um livro, nada mais do que um livro”²⁶. Não obstante a impossibilidade, é sempre para esse centro de silêncio que se direciona o escritor, em seu frustrado trabalho, que nunca está completo, mesmo quando hipoteticamente terminado, como adverte o autor dos *Carnês*: “Acabar! Que palavra! Não acabamos quando paramos ou quando declaramos ter terminado”²⁷.

Autor de não mais que fragmentos, reflexões sobre o ato de escrever, dispostos no que hoje se conhece por *Carnês*, Joubert recusou-se a escrever o tão esperado livro acerca do qual seus amigos sempre questionavam. Ele fracassou, aparentemente. “Mas preferiu esse malogro ao compromisso do êxito”²⁸. Diferente de Ulisses, seus feitos se engolfaram no profundo mar. Preferindo a origem a um canto limitado, Joubert é o marinheiro que se recusa a virar Homero e que se entrega por completo à solidão essencial da obra, que o priva do mundo, da glória e da luta diligente por seus livros.

Mas se é penosa a situação de Joubert, a do escritor que, como Ulisses, dá meia volta e se converte em Homero também não é fácil. Condenado a traduzir um idioma impraticável, ele se vê na soleira entre dois mundos, que o premem e exigem, cada um à sua maneira; e aos quais, sob nenhuma hipótese, ele pode recusar. Sendo aquele que entrou no entendimento da fala neutra, seu desafio agora é o de torná-la humana e dotada de forma. Nesse trabalho, um novo embate se descortina, o embate duro entre a voz das sereias e as cordas no mastro, em que cada um dos elementos, buscando absoluto domínio sobre o indivíduo quer, ao mesmo tempo, coexistir absolutamente com o outro, seu antípoda.

A esse trabalho homérico — em todos os sentidos — do escritor que se aproximou do centro, dedicaremos a próxima seção, buscando ver como, afinal, contribui o canto das sereias para a construção da literatura enquanto obra, não apenas enquanto essência.

A arte de Homero

A figura das cordas que seguram Ulisses e o impedem de empreender o salto definitivo em direção à obra e sua so-

lidão essencial pode ser encarada como a condição *sine qua non* do escritor: um homem comum lutando contra forças abismais. Nessa luta, o homem sente o inevitável desejo de entregar-se e anular-se, desaparecer no vazio da obra. Mas as cordas o impedem, e elas são, como o canto que atrai, também uma fala. Sua fala, porém, não é a original, canto inaudível; é fala humana.

29. HEIDEGGER, Martin. “A linguagem”, 2008, p. 7.

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar uma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. [...] Falamos porque falar nos é natural. Falar não provém de uma vontade especial. Costuma-se dizer que por natureza o homem possui linguagem. Guarda-se a concepção de que, à diferença da planta e do animal, o homem é o ser vivo dotado de linguagem.²⁹

Essa fala naturalmente humana se configura pelo som e presença, opondo-se àquela primeira, marcada por silêncio e ausência. Essa fala com que somos naturalmente dotados possui caráter pragmático e serve para que os homens comuniquem sensações e pensamentos. Para Heidegger, de acordo com o que lemos, é exatamente esse falar que diferencia o homem das demais formas de vida. Ele é o modo como nos organizamos e nos classificamos, é nossa via de acesso ao mundo, sem a qual estaríamos completamente à mercê daquela voz ancestral, que desclassifica e tira de tudo sua identidade, é o modo como nos opomos a ela e à mudez encantatória.

Sendo portador dessa voz, Ulisses não quis despojar-se dela. Antevendo a glória que lhe adviria por haver enfrentado as perigosas sereias e sobrevivido, sua preferência foi a do seu canto, canto humano por meio do qual a *Odisseia* se fez. Também canto limitado, como já vimos. O modo de seu cantar, contudo, não é simplório. Sua ligação com o ponto central — ligação de negação, mas ainda assim uma ligação — lhe confere o signo da complexidade.

Arrastado de volta pela força das cordas, ou seja, de sua fala humana, Ulisses vê-se condenado a falar (mesmo seu silêncio seria uma fala, de acordo com Heidegger, mas não é o silêncio que ele escolhe). Condenado a falar, é à narrativa, não ao romance, que ele recorre. O ato de sua escrita não é o inofensivo traslado de uma realidade dada para uma realidade escrita, é o ato doloroso da construção de uma escrita difícil, pois, lembremo-nos, ele trará de volta seu encontro com as sereias. Desse modo, mesmo valendo-se de uma fala humana, o agora escritor precisará moldá-la ao propósito de seu trabalho. E para tal, a fala comum torna-se inútil e faz-se necessária a utilização de uma outra linguagem.

Essa linguagem precisa apresentar-se como linguagem dentro do processo de escrita se quiser ser a presença do evento entre

30. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 33.

31. Idem. “A literatura e o direito à morte”, 1997, p. 313.

Ulisses e as sereias. É por isso que uma linguagem comum não basta, pois, no seu exercício, “a linguagem cala-se como linguagem”³⁰ e deixa falar os seres, enquanto que no processo da narrativa blanchotiana o que precisa falar não são os seres, mas a própria linguagem, como diz Barthes no seu já citado “A morte do autor”. Mas como calar os seres e deixar que a linguagem fale?

Para responder a essa questão, Blanchot estabelece distinções entre a fala comum e a fala do poeta. A primeira ele associa ao caráter representativo da linguagem, em que cada palavra tem o seu correspondente exato no mundo. Isso leva a linguagem a calar-se enquanto tal, uma vez que ela se converte em mero instrumento de comunicação e de relação do homem com o mundo e com os objetos. Nesse processo, enquanto anulação de si mesma, ela permite que os seres falem e que, a partir dela, tornem presentes as coisas e as transmitam a outros. Ela desaparece para que o mundo surja. Essa desapareção, contudo, é ilusória, como Blanchot nos mostra:

A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é. Todavia, a linguagem corrente tem momentaneamente razão nisto: a palavra, se exclui a existência do que designa, remete-se ainda a ela pela inexistência que se tornou a essência dessa coisa. Nomear o gato é, se o quisermos, fazer dele um não-gato, um gato que cessou de existir, de ser o gato vivo, mas não por isso fazer dele um cão, nem mesmo um não-cão. Essa é a primeira diferença entre linguagem comum e linguagem literária. A primeira admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra, leva a que o próprio gato ressuscite plena e certamente como sua idéia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da idéia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência.³¹

Tal como ocorre à linguagem literária, a fala comum também é marcada pela ausência. Para que algo seja nomeado, é preciso que esse algo se faça ausente e se torne presente tão somente na palavra, que é sua negação. É, portanto, por meio da negação que a fala comum afirma, pois, embora negação, ela só se concretiza a partir da existência do que nega. A discrepância, contudo, não é fatal e parece passar despercebida. A ausência que é a linguagem se torna presença sem grandes obstáculos, graças ao pragmatismo do qual está impregnada. Constrói-se, assim, um ambiente estável, sobre o qual é possível assentar bases seguras para a comunicação entre os homens e para a classificação e compreensão do mundo. A certeza dada às palavras torna-se desse modo mais sólida que a certeza do que existe, uma vez que os conceitos se firmam e as coisas não.

Apesar do paradoxo, temos, nesse caso, uma linguagem tranquila e coberta de razão. O mesmo, porém, não podemos dizer da linguagem literária. Sendo uma fala humana, como a fala corrente, dela se diferencia em um aspecto. Diferente da fala comum, que encontra sua força motriz no mundo, a fala literária encontrará seu motor fora de qualquer esfera humana. Seu ponto de partida e de chegada é aquele lugar essencial representado pelo canto das sereias, lugar inalcançável, onde impera um silêncio absoluto. Assim, mesmo pertencendo aos domínios do homem, essa fala escapa a sua autoridade, não sendo uma fala comum e sossegada, como a que acabamos de ver. Dela, Blanchot diz: “A linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições”³². O paradoxo sobre o qual se assenta toda linguagem humana e que passa por inexistente na fala comum, é, no campo literário, condição a que não se pode ignorar. Enquanto o gato, ao ser nomeado, ganha solidez no dizer ordinário, no campo de ação do escritor, ele se esvanece, desaparece e se distancia, não deixando qualquer rastro atrás de si. Blanchot pergunta: “o que significará então tornar ausente ‘um fato da natureza’, apreendê-lo por essa ausência, ‘transpô-lo em seu quase desaparecimento vibratório?’”, ao que ele próprio responde: “Significa essencialmente falar”³³.

É essa a função da linguagem literária: fazer as coisas desaparecerem. Como a linguagem comum, para que ela comece, é preciso que o mundo se cale e se torne ausente, é preciso, como diz Blanchot, que a vida “tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado’”³⁴. Isto quer dizer que toda linguagem se assenta sobre o vazio. Esse vazio é fundamental na distinção das linguagens, pois é através da relação que elas estabelecem com ele que se discernem entre literária e comum. Esta última dá ao vazio a aparência de presença e com isso consegue criar sentidos fixos para as coisas, mesmo quando elas são instáveis. Nisso difere daquela, marcada principalmente por se interessar pela ausência. Mais que a fala cotidiana, ela cumpre bem sua designação de tornar ausente um fato da natureza e apreendê-lo por sua ausência, pois ela não ignora que, no processo de dizer, o que se torna ideia não é a coisa existente, mas sua não existência. Essa linguagem “observa que a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não-existência que se tornou *palavra*”³⁵. Consciente dessa metamorfose, a fala da literatura se torna inquieta, pois não se contenta com a limitada transposição do irreal para a realidade reduzida da palavra. Ambiciosa, quer apreender o vazio em sua completude. Para isso, deixa o mundo e suas certezas e parte em busca daquele nada que tão tacanhamente nomeou. Nesse processo, afrouxa os laços dos sentidos e faz das palavras realidades cambiantes, cujos significados não são fixos nem dados previamente. Ela aproxima a palavra da “li-

32. *Ibidem*, p. 313.

33. *Idem*. *O espaço literário*, 2011, p. 32.

34. *Idem*. “A literatura e o direito à morte”, 1997, p. 312.

35. *Ibidem*, p. 313.

36. Ibidem, p. 314.

37. Ibidem, p. 314.

38. Ibidem, p. 315.

berdade selvagem da essência negativa”, ou, em outras palavras, do centro do canto mítico das sereias, em que tudo se cala, pois significado algum resiste naquele ambiente de vazio e nada.

Assim começa essa perseguição pela qual toda linguagem, em movimento, é chamada para responder à exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem, nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar.³⁶

Ao contrário da linguagem cotidiana, esta possui designativos ligados ao movimento, como vemos na citação transposta. Sua busca pela impossibilidade a investe do signo do desassossego. Na tentativa de responder à exigência inquieta da obra, a fala nunca encontra repouso, pois o que quer designar sempre lhe escapa e ela é, a cada vez, renegada pela substância negativa de que tenta se apropriar, não sendo jamais o contato direto com o objetivo, mas uma realidade apartada e completamente diversa. Essa rejeição por parte do nada a que se quer chegar se dá porque, sendo uma fala humana, a linguagem, mesmo a literária, é a oposição da fala errante. Ela quer achegar-se a esse nada, mas ele lhe é anterior, é uma fala ancestral, alheia a toda razão e objetividade. “A linguagem sabe que seu reino é o dia, e não a intimidade do não-revelado”³⁷. É por isso que, à semelhança das cordas que amarravam Ulisses, a linguagem é um recuo ante a solidão essencial, pois, no ambiente absoluto, nenhum sentido está amarrado e fixado. Ali, todas as coisas, livres da fala humana, encontram aquela liberdade selvagem que citamos há pouco.

Mas a linguagem literária é exatamente o movimento para esse espaço do qual ela é a negação. Para que exista é preciso que não apenas o mundo seja renegado, mas que também a fala errante da qual o poeta ouviu o murmúrio se cale. Como Homero em seu ofício, a linguagem deseja o canto das sereias. Mas a existência de Homero se deve ao fato de que Ulisses renegou a música sobrenatural. Para que Homero, bem como a linguagem, exista é preciso excluir algo, esse algo é o vazio e o nada, o cerne da voz das sereias, que eles têm como objetivo. Esse é, pois, o tormento da língua: sempre lhe falta algo exatamente pela necessidade que ela tem de ser esse algo que falta. Nesse impasse, Blanchot vê uma saída, não muito esperançosa. Diz ele: “Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas”³⁸.

Blanchot reconhece que todo o esforço da linguagem de alcançar a essência, ou existência, das coisas resulta na obtenção de uma única existência: a da própria linguagem. Sendo,

pois, uma realidade dada, uma coisa, as palavras não podem representar outras coisas. Sendo um “maciço de existência”, elas não podem deixar que nada fale por seu intermédio, senão elas próprias. Diferente da língua do dia a dia, que desaparece em si mesma, levada pelo uso e pela utilidade, a fala literária, incapaz de comunicar, dada sua mobilidade de sentidos, se instaura enquanto linguagem. Movendo-se em direção à fala errante, toma de empréstimo dessa o isolamento do indivíduo que a produz, não se submetendo à sua intenção de representação de mundo, seres, opiniões ou sensações. É desse modo que ela se deixa falar e faz calar os seres.

Nessa fala, já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas. Nela, o mundo recua e as metas cessaram; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam.³⁹

Os seres se calam e só a linguagem fala, não sendo apenas ausência do que se quer, mas a presença dessa ausência. Assim, escondidas no seio do canto humano, as sereias obrigam esse canto a lhes fazer menção, elas o fazem ceder à sua exigência, fazendo dele a afirmação de um espaço vazio. Falando sozinha, tendo em si própria seu fim, de que fala, então, essa linguagem poética? De nada. Ou melhor, é o nada que fala nela, como explica Blanchot: “é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer”⁴⁰.

Nesse complexo processo de construção da linguagem, o escritor empreende o movimento dos opostos. Seu ato é a re-encenação do duelo entre Ulisses e as sereias. Agora, contudo, o combate não se dá no mar, mas na mesa do escritor. Querendo atender à exigência da obra, ele busca aproximar-se do nada de onde ela promana, ao mesmo tempo em que se afasta dele, interpondo entre ambos a realidade concreta e ilusória da linguagem literária. Sobre esse duelo, mais caseiro embora não menos árduo, de construção dessa linguagem ímpar, Blanchot também se deteve, dando atenção ao modo como as forças até aqui descritas atuam na elaboração do feito artístico. Vejamos:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia.⁴¹

39. Idem. *O espaço literário*, 2011, p. 35.

40. Idem. “A literatura e o direito à morte”, 1997, p. 312.

41. Idem. *O espaço literário*, 2011, p. 15.

42. Ibidem, p. 15.
43. Ibidem, p. 21.
44. Ibidem, p. 16.

Essa é a imagem de que se vale nosso teórico para ilustrar o que ele chama de *preensão persecutória*. Detentora do lápis, a mão do escritor deseja mantê-lo ativo, agindo mesmo contra as intenções de seu possuidor. Sua ação só é estagnada quando a outra mão intervém e lhe arranca o instrumento, colocando-o em inação. Possuidora de um desejo incontido de escrever, contudo, a primeira mão, não cedendo ao esforço da outra, persegue-a na tentativa de recuperar o objeto perdido. É esse o movimento que recebe a designação apresentada e é para ele que atenta Blanchot, para a estranheza de sua realização: “O que é estranho é a lentidão desse movimento. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança, mas, antes, a sombra do tempo”⁴². Tempo pouco viável o dessa mão doente, ele é o mesmo que o autor associa com a narrativa: tempo não humano, tempo inexistente, em que tudo se encontra presente, agora mesmo e já. Não obstante a perseguição e o desejo de retomar o lápis, essa mão não se importa em dar fim ao trabalho. Ela parece querê-lo sempre presente, sempre em trânsito, ela se recusa a dar-lhe um fim e entregá-lo ao passado. Atendendo ao apelo que lhe faz a fala errante, essa mão faz do escrever um “entregar-se ao fascínio da ausência de tempo”⁴³. Desse modo, seu trabalho se torna impossível, pois, ainda que seja aquele que ouviu a linguagem sem entendimento, o escritor é, tal como o Orfeu blanchotiano, culpado de impaciência. Pouco afeiçoado à amplidão do espaço da obra, ele interfere na sua composição enviando a outra mão, único elemento desse jogo que está sob seu comando, e ordenando-lhe que interrompa a escrita. É este seu único poder, e o seu erro: querer pôr um fim ao interminável.

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante.⁴⁴

Mais uma vez indo de encontro ao senso comum, Blanchot associa ao escritor a possibilidade única de parar de escrever, aparentemente contrariando seus argumentos de que a escrita é uma ação do campo humano e, portanto, uma negação da fala errante. A contradição, de fato, existe, mas se justifica. Devemos lembrar que o processo de escrever, não obstante ser uma ação humana, é uma resposta à exigência da obra, que é isso que ela pede daquele que ouviu a linguagem impraticável. Desse modo, conquanto seja a negação do que a motiva, a escrita é o meio

único de aproximação desse ponto neutro, e só o é porque ele exige dessa maneira. Assim, embora seja o agente da escrita, o escritor não tem sob seu domínio a mão trabalhadora. Ela não age sob sua tutela; move-se como que sozinha, atendendo unicamente ao apelo da “doença” que a acomete, que é a afirmação da solidão. Enquanto indivíduo *ao nível do mundo*, só cabe a ele, escritor, cercar o poder que a obra exerce sobre si e sua mão. Só cabe a ele a decisão de enviar a outra mão para duelar com a primeira e subtrair-lhe o lápis. Sua única capacidade é essa, porque “escrever nunca é um poder de que se disponha”⁴⁵.

Isso, contudo, não lhe confere sossego. Ao interromper o caminho traçado pela obra, o escritor vê-se obrigado a tornar em paciência sua impaciência, pois o resultado de sua intervenção nunca é o produto final de um processo; é antes um fragmento, um exercício apenas. Ao privar a mão doente da posse do lápis, ele vê que não atingiu o que buscava, que seus planos não se concretizaram.

O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório.⁴⁶

Assim, ele volta mais uma vez à busca da origem e entra mais uma vez na ausência de tempo. Ele se vê obrigado a conceder à mão, que por um instante fora privada de seu movimento, o poder de voltar a executá-lo, sem pressa, até ser novamente interrompida pela outra mão, símbolo da impaciência do escritor e de sua ligação com o mundo, que o faz crer que uns instantes a mais poderão levá-lo a concluir o que começou. Mas no seu trabalho sem fim, a mão doente sabe que isso é impossível, ela sabe que o ponto central é inacessível e que, por isso, deve trabalhar para sempre, a fim de aproximar-se — não mais que isso — dele. É essa a imagem de Ulisses se debatendo amarrado ao mastro de seu navio. O desejo incontido de entregar-se ao infinito é tolhido pela força das cordas, que o prendem ao mundo e exigem que retorne.

Rimbaud é um exemplo claro desse incessante duelo causado pela apreensão persecutória. Enquanto trata do tema, em um de seus ensaios, Blanchot lança a seguinte questão: “Por que é que, se ele [o escritor] rompe com a obra, como Rimbaud, esse rompimento nos impressiona como uma impossibilidade misteriosa?”⁴⁷. A resposta reside, sem dúvida, na mão doente e no seu trabalho sem fim. Como, no caso de Rimbaud, teria essa mão e a doença que a acomete, finalmente, encontrado descanso? Em *A conversa infinita*, o teórico nos esclarece. Mostra que a

45. *Ibidem*, p. 64.

46. *Ibidem*, p. 13.

47. *Ibidem*, p. 16.

48. Idem. *A conversa infinita*, 2010, p.10. Grifo nosso.

49. Idem. “O sono de Rimbaud”, 1997, p. 153.

sucumbência da preensão, no caso de que tratamos, não se deu de modo fácil e rápido — se é que se deu — como a História literária faz parecer ter acontecido. Após o “Adeus”, que encerra *Uma estadia no inferno*, considerada como a obra final do jovem, na qual rompe com a literatura, ou toma a decisão do rompimento, Blanchot nos mostra que o poeta esteve envolvido com questões de poesia. Ele explica:

Não temos prova decisiva de que em Londres, um ano após a ruptura ou mais tarde, Rimbaud ainda evidenciasse ser poeta. Por outro lado, e em duas ocasiões, ele evidenciou ser literato: uma primeira vez ao copiar — passando a limpo — seus poemas em companhia de Germain Nouveau [...]; em seguida, em 1975 [sic], em Stuttgart, ao remeter a Nouveau, por intermédio de Verlaine, “poemas em prosa” “para serem impressos”. Sabemos portanto que até 1875 ele conserva uma certa preocupação literária. Mesmo que não escreva, ainda se interessa pelo que escreveu, repisa os caminhos que traçou; *mantém-nos abertos como uma possibilidade de comunicação* com seus amigos.⁴⁸

Dois anos após sua obra final, ainda vemos o jovem Arthur Rimbaud envolto com seus poemas, passando-os a limpo, preparando-os para a impressão. Blanchot diz que, embora não evidenciasse ser poeta, o autor de *A carta do vidente* ainda mantinha tais escritos abertos como possibilidade de comunicação, como que admitindo que a intervenção da outra mão viera cedo demais e que talvez fosse preciso chamar a mão doente de volta ao trabalho. É nisso que acredita Blanchot. Para ele, a preensão persecutória nunca cessou de atormentar o poeta francês. Mesmo na sua recusa de ser poeta, a voz inaudível parecia exigir-lhe algo.

Dizer que a experiência de Rimbaud na época das *Iluminações* e de *Uma estação no inferno* levou-o ao silêncio de Chipre, ao tráfico do Harar, às comunicações com a Sociedade de Geografia, quer dizer que, de sua decisão de romper com a poesia, reconhecemos apenas uma sinceridade de fachada, já que, aventureiro, traficante de armas e explorador novato, ele teria continuado, sob outra forma e de maneira mais profunda, os mesmos objetivos, os mesmos desregramentos, a mesma busca do desconhecido do tempo dos esplendores poéticos.⁴⁹

Ao dizer que de sua decisão de abandonar a poesia podemos reconhecer uma sinceridade apenas de fachada, Blanchot expõe sua crença de que Rimbaud jamais tenha abandonado, de fato, o mundo poético, como prova o fato de se ocupar ainda de seus escritos dois anos depois do declarado fim. Levanta também a hipótese de que o poeta tenha atendido à exigência através de seu modo aventureiro de viver, que, possivelmente, através dele, tenha atingido o objetivo de sua poesia: “ver mais do que pode

ver, conhecer mais do que pode conhecer”⁵⁰, ou, em outras palavras, o ponto central. Essa segunda parte, porém, nos parece bem mais hipotética do que realmente aceita por Blanchot. Para ele, Rimbaud atendeu à exigência da obra através da escrita. É certo que ele reconhece a má qualidade das cartas pós-Chi-pre. Diz que, aos amantes da literatura, elas se afiguram como mal escritas, decepcionantes e indignas de tão grande escritor. Mas afirma:

Por isso, o que nos espanta não é a má qualidade das suas cartas, mas, pelo contrário, o tom eternamente teimoso, furioso e sem ida nem volta que, através das fadigas, do trabalho e das renúncias de todas as espécies, até no leito de morte continua nele a perpetuar Rimbaud.⁵¹

Mesmo nos escritos considerados mais pobres atribuídos ao poeta, Blanchot reconhece o mesmo tom dos poemas e da grande fase, embotado, é claro, pelas fadigas do trabalho e pelas renúncias, mais ainda vivo e operante, acompanhando o poeta até o leito da morte.

Há ainda a questão das *Iluminações*, das quais fala Blanchot, escritas depois do “Adeus” e que mostram a recusa do poeta diante da própria recusa. Embora escrita depois, essa obra não é tida por nosso autor como a última escrita por Rimbaud. Essa posição, vimos, é atribuída ao “Adeus”. Para Blanchot, *Iluminações* pertence a um tempo recusado e se configura como um excedente. Ele a vê como um livro escrito nos “interstícios dos dias [...] para que pudesse tomar lugar numa vida a partir de então – a não ser por ‘fraqueza’ – sem literatura”⁵². Parece um livro salvador, escrito para que o poeta pudesse suportar sua vida sem literatura. E se apresenta como prova da constância daquela mão portadora do lápis, não obstante ser, como diz Blanchot, preciosista, sinal, sem dúvida, da interferência daquela outra mão, serva das circunstâncias cotidianas, que intervinha no processo da escritura.

Até aqui vimos o caráter profundamente ambíguo que permeia a poética blanchotiana, representado pela figura de Ulisses, que enfrenta as sereias e depois se converte em Homero na tentativa de reproduzir o extraordinário fato. Entendemos como o canto ouvido pelo herói grego tem ligação com a solidão essencial da obra, fonte de todo exercício artístico e origem da natureza paradoxal e inquieta da literatura. O modo como essas forças antípodas — Ulisses e sua astúcia, as sereias e seu encanto — duelam na formação da linguagem literária vimos sob a imagem das mãos que disputam a posse do instrumento, querendo uma ceder ao fascínio da exigência da obra, e querendo a outra ceder às pressões do mundo exterior, “ou seja, a história, a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, [que] pronunciam esse fim que falta”⁵³.

50. *Ibidem*, p. 152.

51. *Ibidem*, p. 158.

52. *Idem*. *A conversa infinita*, 2010, p. 14.

53. *Idem*. *O espaço literário*, 2011, p. 12.

Renegando a tradição mimética, Blanchot situa a origem da literatura fora do mundo, numa instância ancestral e absoluta, à qual o homem tenta chegar-se, mas que permanece interdita por natureza. Nessa interdição, nesse espaço fronteiro, sua força de homem tenta captar o murmúrio inefável da fala errante, mas o que pode é apenas parcial, o que torna a literatura sempre um devir, sempre uma fala estrangeira dentro do idioma pátrio. A força das sereias contra a astúcia de Ulisses: uma luta desigual.

Referências

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. “A literatura e o direito à morte”. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. “O sono de Rimbaud”. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 151-158.
- HEIDEGGER, Martin. “A linguagem” In: _____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes/ Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008. p. 7-26.
- _____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, s.d.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.



Pensar o neutro e seu silêncio: esta radicalidade em potência

Helano Jader Ribeiro
UFPel

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o conceito ou arquiconceito de neutro a partir de Roland Barthes e Maurice Blanchot. Que figura indecível é essa que corta e divide a escritura? Se pensarmos nessa fuga tácita dos binômios, nessa escritura branca como uma figura lisa, que consegue se deslizar [correr pelo rio da linguagem] pelo fechamento existente em masculino e feminino, podemos conceber o neutro, acima de tudo, como uma possibilidade política de ética do in-visível e do in-au-dito. E se a literatura tende para o silêncio, segundo Blanchot, é porque ela mesma se movimenta na direção dos seus limites. Esse limite, esse neutro, é a terceira margem, é a borda de um estranho limbo, o entre-lugar que chamamos de escritura.

Palavras-chave: Roland Barthes; Maurice Blanchot; neutro.

Abstract

The intention of this paper is to analyze the concept or arquiconcept neutral from Roland Barthes and Maurice Blanchot. What is this undecidable figure that cuts and splits the writing? If we think in these tacit trail of dichotomies, such as a plain white writing figure, which manages to slip [run through the river of language] through existing lock into male and female, can conceive neutral, above all as a political possibility of ethics the in-visible and un-told. And if literature tends to silence, according to Blanchot, it is because it moves itself toward its limits. This limit, this neutral is the third blank, is the edge of a strange limbo between-place that we call writing.

Keywords: Roland Barthes; Maurice Blanchot; neutral.

1. BARTHES, Roland.
“Masculino, feminino, neutro”,
2004, p. 245.

BARTHES [silêncio]

A gramática aponta, através do elemento neutro, para aqueles vocábulos que não apresentam características nem masculinas, nem femininas, transitando, pois, no limbo da indecidibilidade: *ne-uter* [nem um nem outro, um e outro]. De 18 de fevereiro a 3 de junho de 1978, Roland Barthes ministra no Collège de France seu curso sobre o Neutro. Segundo ele o Neutro não pode ser definido, mas sim ensaiado, deve ser visto antes dentro da abertura de uma *performance* do que da simples representação daquilo que não se deixa fechar por masculino e feminino:

Situar simbolicamente o castrato na estrutura institucional dos sexos, que é inelutavelmente binária; pois, se nos ativermos a essa estrutura, uma vez que a ausência de marca constitui o feminino, de que poderia ser feito o neutro? Na realidade – e a lingüística o comprova –, o neutro não pode ser tomado diretamente numa estrutura sexual [...].¹

Assim, o Neutro surge rasgado de possibilidades figurativas que revelam a disseminação ou alucinação de sentidos, ou seja, ele se apresenta em sua *inaparição*, oferecendo nesse silêncio o *in-au-dito* pelo visto, dentro do imperceptível de suas formas. Este seria, então, um conceito burlão, sonso, que desarma a empáfia da verdade do discurso.

O procedimento de Barthes consiste no exame de vinte e três figuras que ele irá chamar de traços, cintilações, essas figuras formariam um gesto que tocasse o Neutro. Dentre essas 23 figuras, podemos encontrar: o **silêncio**, a **delicadeza**, o sono, a fadiga e a cor [ou, sua falta: o incolor], entre outros. Um dos grandes objetivos do curso é fazer, então, que o Neutro cintile, de modo que, Barthes irá escolher como repertório de suas aulas textos com os quais tem grande afinidade. Juntos permanecem nesse *repertoire* Blanchot e John Cage, Deleuze e Lacan, Pascal e Baudelaire, Pírron e Joseph de Maistre.

Barthes n’*O grau zero da escritura*, de 1953, já apontava para o Neutro [grafado com inicial em maiúscula, para ressaltar seu caráter conceitual] como uma espécie de escritura indiferente, branca, que foge à linguagem literária, e esta escritura escapa assim de uma sujeição ordenada pela mesma linguagem literária. Ele assinala que, entre dois termos de um binômio, existe um terceiro elemento: o termo Neutro. No livro *Roland Barthes por Roland Barthes* escreve:

Figuras do Neutro: a escritura branca, isenta de todo teatro literário - a linguagem adâmica - a insignificância deleitável - o liso - o vazio, o inconsútil - a Prosa (categoria política descrita por Michelet) - a discrição - a vacância da “pessoa”,

se não anulada, pelo menos tornada ilocalizável - a ausência de imagem - a suspensão de julgamento, de processo - o deslocamento - **a recusa de “assumir uma compostura” (a recusa de toda compostura)** - o princípio da delicadeza - a deriva - o gozo: tudo o que esquiva, desmonta ou torna irrisórios a exibição, o domínio, a intimidação.²

A recusa de assumir uma compostura, analisado no trecho de Barthes, pode ser lido como potência. O conceito de potência ocupa um extenso lugar na filosofia ocidental. A partir de Aristóteles circula como peça central de seu pensamento. Ele diz que o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo, ou que o tocador de lira tem a potência de tocar mesmo quando não toca:

Potência significa [a] o princípio do movimento ou da mudança existente em alguma coisa distinta da coisa mudada, ou nela enquanto outra. Por exemplo, a arte da construção é uma potência enquanto está ausente na coisa construída. Mas a arte da medicina, a qual é uma potência, pode estar presente no paciente, ainda que não enquanto paciente. Desta maneira, [entende-se que] potência significa o princípio em geral da mudança ou movimento numa outra coisa, ou na mesma coisa enquanto outra; ou o princípio do ser de uma coisa movida, transformada por uma outra coisa, ou por si mesma enquanto outra [...].³

Ou seja, a potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício. O arquiteto é potente enquanto pode não-construir, e o tocador de lira assim o é por não-tocar seu instrumento. Giorgio Agamben, ao analisar o conceito de potência em Aristóteles, em seu livro *Bartleby Escrita da potência* diz:

A mente é, então, não uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada está ainda escrito, serve precisamente para representar o modo de ser uma pura potência. Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de facto, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer [...]. Essa “potência de não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência.⁴

Agamben procura um confronto minucioso com as ambiguidades teóricas relativas a uma teoria da potência. Ele nos apresenta o questionamento a respeito da própria vida como potência que se ultrapassa e se supera incessantemente: “Crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao acto seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e não de fazer – esta é a perpétua ilusão da moral).”⁵ Agamben pensa a potência não ape-

2. Idem. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 149. Grifo meu.

3. ARISTÓTELES. *Metafísica*, 2012, p. 149.

4. AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby ou da contingência”, 2007, p. 13.

5. Ibidem, p. 26.

6. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, 1997, p. 85.
7. AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*, 2015, p. 249.
8. ROSA, João Guimarães. “A Terceira margem do rio”, 2001, p. 81.
9. *Ibidem*, p. 80.

nas em torno da ação que a realiza e esvazia, mas também como potência de não, potência de não executar ou pensar algo, pela qual se apresenta a tabuinha vazia não apenas como um momento anterior à escrita, mas como sua descoberta ulterior, ou seja, trata-se de um exercício que implica também numa ética.

Acho melhor não – no original, “*I would prefer not to*” – de Bartleby, o personagem de Herman Melville do conto “Bartleby, o escrivão”, surge como exemplo do desarticular do outro através do não-pensamento, através do que Gilles Deleuze chama em *Crítica e clínica* de fórmula:

A fórmula I WOULD PREFER NOT TO exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa; implica que Bartleby pára de copiar, isto é, de reproduzir palavras; cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio da linguagem. Mas também desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída.⁶

Se o calar-se do personagem Bartleby de Herman Melville é potência enquanto **silêncio** é porque esse mesmo silêncio é o que legitima e assegura sua singularidade em sua comunidade de enfrentamento. À potência pertence também sua própria impotência e ter essa faculdade significa, também, ter uma privação [o escuro, o silêncio]. Toda ambiguidade relativa à potência humana, possui uma relação com sua privação, ou como sugere Agamben: “[...] é sempre – e em relação à mesma coisa – potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer. É essa relação que constitui, para Aristóteles, a essência da potência.”⁷

O mesmo pode ser dito acerca do conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”. Essa terceira margem é de ordenação outra, ou um espaço *nonada*, em que o silêncio se manifesta, se materializa em forma de estranhamento, ou melhor, escritura, a *terceira margem* é da natureza do neutro: “Nosso pai não voltou, ele não tinha ido a nenhuma parte.”⁸ Há um dito pelo não-dito que é aprisionado na voz do pai. Ao filho, o narrador, cabe dizer: “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras [...]”⁹. A resistência inoperante desse mesmo pai é potência de fazer ao não fazer, de falar ou de calar, seu alvo não é o da rebeldia despropositada, mas a escolha de uma vida que consiste em não escolher. O silêncio como potência pressupõe uma ética que inopera a lei, visto que ele é esse *sem-lei* escorregadio que não pode ser captado/cooptado, ou seja, ele impede a sujeição:

Podemos retornar das lonjuras etimológicas ou descer das alturas místicas sem perder o paradigma *sileol taceo*; como

todos sabem, a fala, o exercício da fala, está ligada ao problema do poder: é o tema do direito à palavra. Havia em grego (porque nas instituições) uma palavra para esse direito legal: *isegoria*: direito para todos de falar em assembleia. Problema que continua em cena: a reivindicação da palavra, a supressão do direito de expressão. Mas atrás da cena, ou no fundo, de lado, outra demanda procura fazer-se ouvir (mas como?): o direito do silêncio [...] Direito de calar-se, direito de não ouvir [...] o que toma a forma de uma reivindicação coletiva, quase político-, é o direito à tranquilidade da natureza, o direito ao *silere*, não o direito ao *tacere* [...]¹⁰

10. BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France*, 2003, p. 51.

11. Idem. p. 83.

12. BARTHES, Roland. “A morte do autor”, 1988, p. 65.

O exílio desse pai mudo se dá em uma terceira margem do rio [dando-lhe o direito à natureza], margem essa que se localiza na linha do intangível, incaptável, do neutro. A inoperância através do silêncio é de penetração, mostra as lacunas de uma linguagem que se revela repleta de fissuras. O vazio, então, abre espaço para a suspensão do tempo nessa terceira margem: “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos.”¹¹

O que nos leva a dizer que o Neutro é potência que não se encerra em si mesma, nele reside o poder-dizer, mas que não é dito [silêncio]. Ele se revela na possibilidade da escritura de não executar, de fugir de uma escolha, ou melhor, de adotar uma não-escolha que é da ordem do indecível. É não aniquilar, através de uma só decisão, todas as possibilidades possíveis.

Roland Barthes nos fala, ainda, que a escritura é o **grau zero** que esvazia toda identidade [iniciando-se pelo corpo que escreve] de modo que ela se torna independente desse mesmo sujeito que escreve, ou seja, do autor. A escritura impõe o fim de toda a voz e origem: esta é esvaziada por aquele e o que entra em seu lugar é a escritura, que coloca em discussão a existência de toda e qualquer origem:

Na novela *Sarrasine*, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos”. Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias “literárias” sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. **A escritura é esse neutro** [grifo meu], esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.¹²

Essa formulação barthesiana de **grau zero** da escritura já é uma reflexão primeva do conceito de Neutro, assim como bem

13. MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*, 2011, p. 113.

14. BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977, 1978, 2003*, p. 64.

15. BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*, 1990, p. 50.

o percebe Leda Tenório da Motta, visto que: “Barthes confunde expressamente uma coisa e outra”¹³ O Neutro representa dentro do pensamento de Barthes essa utopia da linguagem que, constantemente, está apontando para sua indiferença e a suspensão do seu sentido, podemos, deste modo, falar de uma estética do vazio, de esvaziamento do signo. E se a escritura, ela mesma, é a destruição de toda voz, como escreve Barthes, ela é, também, uma máquina de fazer silenciar:

Notem sempre a mesma aporia do Neutro: para levar a conhecer, para apresentar, por mais ligeiramente que seja, *o não-falar*, é preciso em certo momento falá-lo. Neutro = Impossível: falá-lo é desfazê-lo, mas não o falar é perder sua “constituição”.¹⁴

Se pensarmos ainda em um dos temas que envolvem o curso de Barthes em torno do Neutro, vemos que o silêncio é uma **delicadeza** singular que somente se revela na impossibilidade de sua aparição. A delicadeza reside nessa recusa de deixar-se impor a fala ou de dar poder àquele que é um dos mais cruéis dos dispositivos: a linguagem [cruel, porque nos obriga a falar].

Assim, concluímos que o Neutro barthesiano, este conceito de esquiva, é potência que opera eticamente e repleto de silêncio. O neutro não se opõe a nada, porque não escolhe, mas se revela rizomaticamente em um plano de imanência que serve de palco para o jogo, um jogo produtor de derivas. Barthes, desta forma, busca muito mais que uma definição do inominável Neutro, sua preocupação se baseia antes na identificação do Neutro com a própria escritura.

BLANCHOT [silêncio]

Barthes invoca com frequência Maurice Blanchot e seu conceito de neutro. O neutro blanchotiano não se revela somente na negação, nem afirmação, mas [e da mesma forma do conceito barthesiano] também se mostra como um conceito de potência, visto que abdica das possibilidades de escolha. O neutro, nesse sentido, teria a potência de tudo negar, mas prefere não fazê-lo, no entanto também se nega a tudo afirmar. Essa indecidibilidade é da ordem da desgraça, da catástrofe, do desastre: “o desastre não faz o pensamento desaparecer, mas, do pensamento, dúvidas e problemas, afirmação e negação, o silêncio e palavra, marca e insígnia.”¹⁵ O desastre ou neutro não podem ser considerados estritamente um conceito, o que quer dizer que não existe para o neutro, qualquer conjunto de características que o determine

suficientemente a ponto de se chegar a uma definição, mas é um arquiconceito que se define a partir de outros conceitos.

Segundo Blanchot, a narrativa é da ordem do neutro. Se por um lado ela nada acrescenta, porque é incapaz de dizer [assim sendo, é incapaz de se ouvir], de outro se mantém suspensão no fora, que se mostra como o próprio segredo da linguagem na escritura. Mas é daí que emanam as contradições típicas do pensamento de Maurice Blanchot: essa fala do neutro nem apresenta, nem vela. O que não pode ser entendido como falta de sentido. É neste ponto que reside a potência da linguagem enquanto paradoxo de si mesma, no momento em que, ao mesmo tempo, aclara obscurecendo, faz-se compreender através do mal-entendido. De acordo com Blanchot:

Noutros termos, toda linguagem começa por enunciar, e, ao enunciar, afirma. Mas poderia ser que narrar (escrever) seja atrair a linguagem a uma possibilidade de dizer que diria sem dizer o ser e sem tampouco negá-lo – ou ainda, mais claramente, estabelecer alhures o centro de gravidade da fala, lá onde falar não seria afirmar o ser e tampouco ter necessidade da negação para suspender a obra do ser, a que se perpetra ordinariamente em toda forma de expressão.¹⁶

A negação do poder de enunciação só pode se dar, desta forma, através da voz narrativa como *performance* [estrategicamente]. Deste modo, o neutro insere-se em uma poética de criação puramente teatral de apresentação [e não representação]. Essa voz age, então, como a via crucis desse corpo da poética do neutro, formulando gestos repletos de aporias, formando uma teatralidade do dúbio, do vazio, o que nos leva à escolha forçada pelas contradições, caindo nas armadilhas indecidíveis.

A voz narrativa é uma voz neutra, ela opera numa espécie de *não-lugar* em que a obra se silencia. Mas cabe aqui a pergunta: quem é o responsável pela narração? O *ele* da narração, a terceira pessoa, não é um simples substituto do sujeito, uma impessoalidade, é através desse *ele* em que se pronuncia o neutro. Na verdade, *ele* é a destituição de todo sujeito, impossibilitando, desta forma, toda objetividade, o *ele* não se contenta em simplesmente ocupar um espaço que, em geral, pertence ao sujeito. O *ele* é esse *anomos*, fora da lei, aquele que desliza pelos discursos autoritários e que não pode ser apreendido por eles. Trata-se aqui de uma ética política ou de uma política eticamente esboçada através do pensamento de Maurice Blanchot, visto que *ele* irá abrir espaço para as multiplicidades, e essa pluralidade transita numa zona de indecidibilidade vazia, mas cheia de perigo.

Pensar no sujeito, então, é pensar em um *eu*, se imaginarmos que, ao dizer *eu*, o homem estaria se pronunciando, se afirmando pela fala e este mesmo *eu* não deve ser dissociado de um

16. BLANCHOT, Maurice.
A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário, 2010,
p. 151.

17. Ibidem, p. 142.
18. Ibidem, p. 148.
19. Ibidem, p. 30.
20. Ibidem.
21. Ibidem.

discurso de autoridade e verdade, ou uma tentativa de objetivar o mundo. Uma vez permeada pelas contradições ambíguas, a literatura rejeita este mesmo discurso autoritário de um *eu-su-posto-saber*:

Com frequência, numa narrativa ruim – admitindo-se que exista, o que não é de todo certo –, tem-se a impressão de que alguém fala por detrás e sopra aos personagens ou então aos acontecimentos aquilo que devem dizer: intrusão discreta e desajeitada; é, diz-se, o autor quem fala, um “eu” autoritário, ainda ancorado à vida e irrompendo imoderadamente.¹⁷

Ao renunciar esse mesmo *eu* autoritário o escritor torna-se, então, refém desta obra inacabada, deste livro por vir, ela devém segredo e *des-orientação*: “E a narrativa não seria nada mais do que uma alusão ao desvio inicial que carrega a escrita, que a desvia e que faz com que, escrevendo, entreguemo-nos a um perpétuo desviar-se.”¹⁸

A literatura, assim, é espaço de um propósito sem finalidade, mas que, ainda assim apresenta a possibilidade de sua morte como limite. Ela percorre, então, um caminho que se estende até essa mesma finalidade, ou um gesto crítico que, segundo Blanchot, pode ser entendido como neutro.

O neutro, deste modo, pode ser também pensado pela/na morte ou aquilo que é desconhecido visto que: “O desconhecido é sempre pensado no neutro. O pensamento do neutro é uma ameaça e um escândalo para o pensamento.”¹⁹ Porque esse desconhecido: “é verbalmente o neutro.”²⁰ E continua Blanchot:

Aquilo que pertence ao neutro não é um terceiro gênero oposto aos dois outros e constituindo uma classe determinada de existentes ou de seres de razão. O neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito.²¹

O neutro se move nem em direção a um, nem ao outro [nem – outro], **nem-nem**. Ele marca, assim, a fuga do sentido da escritura, que chegaria a uma espécie de flutuação em que o sentido é de difícil, senão impossível, captação absoluta. O neutro, ainda, questiona, não como entendemos comumente, através de interrogações, mas ele antecipa todas as respostas, é uma potência outra que leva a diferença à indiferença [literatura]. O neutro blanchotiano também se revela em sua mobilidade, é um deslizamento rizomático, produtor de derivas sem norte, sem aportes ou amarras às margens:

Mas um dos traços do neutro [...] é, furtando-se à afirmação como à negação, de encerrar, ainda, sem a forma, não

de uma resposta, mas de um recuo diante de tudo aquilo que viria, nessa resposta, responder. O neutro questiona: ele não questiona à maneira comum, interrogando; embora pareça não reter nada da atenção que lhe dirigida, embora se deixe ele próprio atravessar, neutralizando-a, por toda força interrogativa, ele leva sempre mais adiante o limite em que esta ainda se exerceria, quando o próprio signo do questionamento, apagando-se, não deixa mais à afirmação o direito, o poder de responder.²²

22. *Ibidem*, p. 39.

23. *Ibidem*, p. 32.

24. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 321.

Esse desconhecido mencionado por Blanchot não deve ser pensado pelo objeto, tampouco pelo sujeito. Ao desconhecido não cabe a revelação, mas sim sua indicação, a busca dessa mesma revelação. Assim, podemos pensar a busca e a poesia como cúmplices que revelam o desconhecido, mas que ainda o mantém encoberto, velado:: “Essa relação deve deixar intacto – intocado – o que transmite e não desvelado o que descobre”²³ O desconhecido no pensamento do neutro foge à escolha, assim como à negação. Ele surge de outra parte, de outra margem, não pode ser apreendido em nenhum horizonte representável, captável, é, pois, do lugar do invisível. Nesse sentido, a poesia deve manter-se em seu silêncio. Apreendê-la ou compreendê-la objetivamente seria da ordem do bárbaro. Assim, surge o escritor, ou aquele que é capaz de impor o silêncio à fala de nome escritura:

Um escritor é aquele que impõe o silêncio a essa fala [infinita, que é a escritura], e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós.²⁴

Na palavra, existe, pois, uma profusão de ausência. Ao falarmos substituímos presença por ausência, ou melhor, silêncio. O silêncio surge, então, como essa forma paroxística da ausência. Somos levados a concluir que o silêncio reside na própria palavra, em potência. Nesse vácuo, nessa brancura vazia, nasce o pensamento de Blanchot dentro de uma complicada zona de indistinção.

O silêncio não é o fim, visto que, quando calamos, continuamos a falar incessantemente. Maurice Blanchot calou-se há onze anos, sua morte, no entanto, não representou silêncio ou calar-se de um pensamento que se fazia infinito. Há ainda uma fala silenciosa que possibilita a disseminação do discurso. Esse mesmo silêncio arrebatado do vazio uma terceira margem, ele é vertigem que toca o vazio e o faz ecoar. A literatura, dessa forma, deixa de lado a responsabilidade de produzir sentidos fechados, em seu lugar, então, entra uma radicalidade outra que é da ordem da escritura: essa ausência, esse neutro. A falta de Blanchot é da ordem do vazio falante.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby ou da contingência”. In: _____. *Bartleby Escrita da potência*. Tradução de Manuel Rodrigues e Pedro. A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- _____. *A potência do pensamento*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. “Masculino, feminino, neutro”. In: _____. *Inéditos vol. 2 - Crítica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977, 1978*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *La escritura del desastre*. Tradução de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pebart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011.
- ROSA, João Guimarães. “A Terceira margem do rio”. In: _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Uma leitura de *La folie du jour*, de Maurice Blanchot

Davi Andrade Pimentel

UFF

Resumo

Este artigo analisa a narrativa *La folie du jour*, de Maurice Blanchot, a partir de pontos relevantes do próprio autor em sua concepção de literatura, a saber: a noção de gênero textual, a questão do fragmento, a diferença entre os termos dia e noite, a ideia do neutro, a particularidade do outro e, por fim, a questão do feminino, que está relacionada à questão da autoria. Além do diálogo entre os textos ficcionais e ensaísticos de Blanchot, este artigo tem como pressuposto teórico textos de Jacques Derrida, Emmanuel Levinas e Christophe Bident. Da leitura da narrativa de Blanchot, constata-se que a ideia de literatura presente em seu texto não difere da ideia de literatura que se apresenta em seus ensaios críticos, não havendo, portanto, espaços separados de escrita, mas apenas uma escrita blanchotiana.

Palavras-chave: Maurice Blanchot; narrativa; gênero; autoria; outro.

Resumé

Cet article analyse le récit de *La folie du jour*, de Maurice Blanchot, en s'appuyant sur des points pertinents de l'auteur lui-même sur sa conception de la littérature, à savoir: la notion de genre textuel, la question du fragment, la différence entre les termes jour et nuit, l'idée du neutre, la particularité de l'autre et, enfin, la question du féminin, qui est liée à la question de l'affectation. Outre le dialogue entre les textes fictionnels et essayistiques de Blanchot, cet article a pour hypothèses théoriques des textes de Jacques Derrida, Emmanuel Levinas et Christophe Bident. A partir de la lecture du récit de Blanchot, il ressort que l'idée de littérature présente dans son texte ne diffère pas de l'idée de littérature présente dans ses essais critiques, n'ayant donc pas d'espaces d'écriture séparés, mais une seule écriture blanchotienne.

Mots-clés: Maurice Blanchot; récit; genre; affectation; autre.

1. BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*, 1973, p. 66. Todas as traduções das obras em francês citadas neste artigo são de minha autoria.
2. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 267.
3. *Ibidem*, p. 261-262. Grifos do autor.

Em *La folie du jour*, narrativa de Maurice Blanchot, as palavras emitem em cada componente discursivo uma pergunta, como se toda a arquitetura textual estivesse associada a uma indagação pertinente: “Como acolher o que sobrevém pela força de uma tal irregularidade?”¹. Essa pergunta pertence ao texto mais teórico de Blanchot, *Le pas au-delà*; entretanto, toda a obra ficcional de Blanchot a elabora constantemente, como um rito de observância e de completa disponibilidade ao neutro, ao que não pode ser mensurado, afirmado ou negado, embora se afirme como a questão principal que sempre está em vias de se apresentar para fazer naufragar na mais completa escuridão noturna as palavras que constituem cada sentença das narrativas blanchotianas. Assim se apresenta o texto de *La folie du jour*, na mais completa indeterminação: “*La folie du jour* não traz, pois, nenhuma menção de gênero ou de modo.”²

Sobre os constituintes formais que surgem antes do teor ficcional de *La folie du jour*, é imprescindível uma reflexão mais demorada — refiro-me à questão do gênero literário. A narrativa em análise não *pertence* a um gênero, não há marcação de gênero dada nem pelo autor, nem pela editora responsável por sua publicação. O texto nos é entregue sem qualquer comprometimento de nomenclatura, sem qualquer marca de domínio/propriedade formal. Com o livro em mãos, o que salta aos olhos é o seu título, o nome do autor e da editora, nenhuma informação a mais nos é dada. Após a primeira etapa da constituição gráfica do livro *La folie du jour*, temos contato com um amontoado de fragmentos que ora podem ser *classificados* como pequenos contos, ora como pequenos poemas em prosa — destaque para o belíssimo fragmento poético do “carrinho de bebê”. Esses fragmentos também ora convergem na constituição de uma narrativa, ora se dispersam como fragmentos de uma pluralidade inacessível. Derrida, sobre a questão do gênero em *La folie du jour*, no texto “La loi du genre”, do livro *Parages*, diz que: “Esse texto [...] parece, pois, feito, entre outras coisas, para *fazer pouco* de todas as categorias tranquilas da teoria e da história dos gêneros, para inquietar suas seguranças taxonômicas, a distribuição de suas classes e as apelações controláveis de suas nomenclaturas clássicas.”³

É praticamente instantânea, ao mencionarmos a palavra *gênero*, a relação que ela estabelece com o significado de que algo está inscrito em um regimento delimitado, mensurável e organizado por regras, ocupando um espaço que lhe é dado nas normatizações previstas e acordadas por um grupo competente, que trabalha exatamente para organizar *os algos* em suas determinadas prateleiras, com as suas determinadas fichas catalográficas. A palavra *gênero* compartilha o campo semântico da palavra *limitação*, pois é preciso limitar ou, se preferirmos adicionar um prefixo, *delimitar* os textos ficcionais para que se possa ter o *do-*

mínio, a partir do material organizado, do que se ensina, do que se vende, do que se compra. É necessário limitar para que essa linha de demarcação possa *agir* como informação do material catalogado, para que esse material não *infrinja* a lei do que é possível para uns e impossível para outros, do que pode *servir* para uma determinada faixa etária e não para outra, do que pode ser *direcionado* a um gênero sexual e não a outro: “Logo que se ouve a palavra ‘gênero’, logo que ela aparece, logo que se tenta pensá-la, um limite se desenha. E quando um limite vem a se assinalar, a norma e o interdito não se fazem esperar.”⁴ É nesse detalhe classificatório que se oculta uma complexa maquinaria de exclusão, de diferenciação e de rotulação, seja em relação a textos ficcionais, ao gênero humano, a vestimentas, ao acesso a lugares públicos ou privados. Estabelecer o gênero de *algo* é estabelecer o seu limite, o seu acesso, a sua palavra e o seu público. O gênero, como qualquer elemento limitador, é útil ao mundo, pois é preciso a classificação para que nada escape de uma preta ordem que demorou séculos para se estabelecer.

4. Ibidem, p. 252.

Deve ficar claro que, por mais que o gênero exerça o caráter de exclusão, não nego a sua importância imediata para o mundo, no que se refere à tentativa de convivência pacífica entre os homens, bem como a sua função em estabelecer paradigmas necessários para uma melhor relação entre os homens e a natureza, por mais que a noção de natureza tenda a servir ao interesse humano, desrespeitando as leis de sobrevivência do gênero animal e vegetal. E não sou tão radical em acreditar que *o algo* possa escapar a um gênero, seja ele qual for. O que questiono, sobretudo, é o reforço na delimitação, no exaspero em determinar os limites entre os elementos. É preciso que os limites se tornem mais flexíveis e também mais abrangentes, pois a comunicação entre as partes produzirá um acesso múltiplo entre os fatores participantes, bem como a comunicação auxiliará na compreensão do mundo não apenas como um conjunto de elementos enfileirados, diferenciados, mas participantes de uma mesma conjuntura complexa e produtiva. Essa perspectiva de quebra ou de encadeamento dos gêneros não é impossível, pois a literatura, como uma estrutura plural e produzida pelo homem, a confirma. Na questão do gênero, a literatura é fundamental, uma vez que o discurso literário demonstra tanto a fragilidade dos limites que o gênero impõe, quanto a possibilidade de diálogo entre os vários gêneros, dando forma a linguagens multifacetadas e bastante sofisticadas: são discursos poéticos em prosa, crônicas poéticas, romances jornalísticos, dentre muitos outros procedimentos textuais.

Ainda pensando o gênero como classificação, a narrativa de *La folie du jour* não ambiciona sustentar um arranjo sistemático coeso, termo decisivamente abusivo, não pretendendo, assim, sustentar um único gênero, uma vez que todo o texto se afasta

5. Ibidem, p. 267.
6. Ibidem, p. 264. Grifos do autor.
7. Ibidem, p. 265.

do que é normativo, estável ou previsível para se aproximar da neutralidade da insinuação. Por isso a ausência do gênero na folha de informações do livro blanchotiano: o lugar está vazio não por falta de gênero, mas pelo excesso de gênero. Talvez alguém questione o lugar deixado vazio pelo gênero, afirmando que em outros textos ficcionais de Blanchot a marca do gênero aparece, estando presente como informação a mais ao leitor. No entanto, em se tratando das narrativas ficcionais de Blanchot, a classificação do gênero é mais uma questão que envolve o seu discurso, pois, em sua maioria, essas narrativas tematizam metalinguisticamente o processo de elaboração literária, as indagações que assolam o escritor, como também retratam a angústia do escritor que se sabe impotente em face de sua obra. Por essa razão, quando o gênero literário ocupa um lugar na folha de informações do livro de Blanchot, é interessante pensá-lo como uma problemática a mais, pois, nesses livros com os gêneros nomeados, o texto não somente reflete sobre essa catalogação como rompe com os limites impostos pelo gênero literário previamente afirmado.

E, a título de informação, “aconteceu mais de uma vez a Blanchot modificar a menção de gênero, de uma versão a outra ou de uma edição a outra.”⁵ E não apenas o autor joga com a definição catalográfica de sua narrativa, trazendo uma multiplicidade de questões que serão postas em diálogo com o texto, como o próprio texto se exonera de qualquer arroubo classificatório, pois o discurso literário blanchotiano aprecia a sua autonomia, a sua própria lei, a sua própria atemporalidade. Anteriormente, afirmei que a narrativa de *La folie du jour* não *pertence* a um gênero, embora, logo em seguida, tenha afirmado que não existe *algo* que se furte a uma classificação de gênero. É verdade, a narrativa de Blanchot não *pertence* a um gênero, ela *participa* de vários gêneros: “um texto não saberia *pertencer* a nenhum gênero. Todo texto *participa* de um ou de vários gêneros, não existe texto sem gênero, existe sempre gênero e gêneros, mas essa participação não é nunca uma pertença.”⁶ Com sua indeterminação de gênero, a narrativa de *La folie du jour* instaura a instabilidade discursiva que acompanhará toda a constituição de sua arquitetura textual. Nesse primeiro momento, qualquer pretensão de classificar esse texto se mostrará refutável e discutível. Retomo a fala radical e irônica de Derrida: “Eu não direi esse drama, essa epopéia, esse romance, essa novela ou essa narrativa, sobretudo essa narrativa”⁷.

Decorrida a questão do gênero, entro no espaço ficcional de *La folie du jour*, cuja estrutura narrativa é edificada a partir de fragmentos, semelhante à estrutura de dois livros teóricos de Blanchot: *Le pas au-delà* e *L'écriture du désastre*. O fragmento, na concepção blanchotiana, está associado ao neutro. Mas, antes de qualquer interpretação, é necessário compreendermos o fragmento não apenas como fator de desestruturação, de quebra ou

de rompimento entre as partes: “Não mais poder escrever senão em relação com o fragmentário, isso não é escrever por fragmentos, salvo se o fragmento é ele mesmo sinal para o fragmentário.”⁸ Um texto fragmentado não é apenas aquele que possui as suas partes dispersas, mas aquele que traz em sua composição a indeterminação de seus constituintes — o fragmentário tanto pode estar relacionado ao texto *fissurado*, quanto ao texto *uniforme*, uma vez que a essência do fragmentário não está somente associada à estrutura formal de um texto, mas está, sobretudo, associada à impossibilidade de estabelecer padrões para a compreensão desse texto. O fragmentário é a impossibilidade do texto *servir para*, é a impossibilidade de se inscrever uma verdade, um saber ou um padrão no discurso de um texto ficcional. O fragmentário é o que não pode ser determinado, classificado ou delimitado. O fragmentário é o neutro: “Pensar o fragmentário, pensá-lo em relação com o neutro, um e outro parecendo se pronunciar juntos, sem comunidade de presença e como no exterior um do outro”⁹. É a partir da perspectiva do fragmentário e do neutro que a narrativa *La folie du jour* se inicia.

Na página inicial, após um breve espaço em branco, o que nos convida a pensar desde já no espaço do silêncio blanchotiano, lemos o primeiro fragmento de *La folie du jour*:

Não sou nem sábio nem ignorante. Conheci alegrias. É muito pouco dizer: vivo, e essa vida me dá o maior prazer. Então, a morte? Quando eu morrer (talvez daqui a pouco), conhecerei um prazer imenso. Não falo do gosto antecipado da morte, que é insosso e frequentemente desagradável. Sofrer é embrutecedor. Mas tal é a verdade notável da qual estou seguro: experimento ao viver um prazer sem limites e terei ao morrer uma satisfação sem limites.¹⁰

O narrador, ao dizer que não é nem sábio nem ignorante, inscreve o seu discurso na particularidade do neutro. O neutro, a partir de uma concepção já enraizada em nossa cultura, é o ser que não toma partido. Contudo, quando a palavra *neutro* passa a participar dos textos ensaísticos blanchotianos ou quando Blanchot faz uso dessa palavra em suas narrativas, o leitor deve estar atento, pois é preciso remover os conceitos que se aderem ao *neutro*, que fazem dele uma palavra já cristalizada socialmente, para que se possa estar aberto à nova concepção de neutro explorada por Blanchot. E lembro que na obra blanchotiana muitas palavras devem ser cuidadosamente interpretadas, como as palavras *silêncio*, *desastre*, *passividade*, *noite*, *dia*, *esquecimento* e *morte*. Nos textos de Blanchot, o neutro, longe de estabelecer um posicionamento de ser inerte, é ativo, como afirma Christophe Bident, no texto “Les mouvements du neutre”, da *Revista Alea*: “É preciso, pois, repetir que o neutro de Blanchot, bem como aquele de Barthes, é uma noção ativa.”¹¹

8. BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*, 1973, p. 61.

9. Ibidem, p. 61-62.

10. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 9.

11. BIDENT, Christophe. “Les mouvements du neutre”. *Revista Alea*, 2010, p. 14.

Por não ter uma característica definida, sempre escapando a toda medida de conceitualização, embora não escape de uma reflexão considerável, o neutro blanchotiano produz naturalmente um questionamento por desafiar as estruturas básicas de compreensão que não atendem às suas *especificidades* mais elementares, como, por exemplo: a possibilidade de nada escolher, mas de optar pela possibilidade de ter acesso, ao mesmo tempo, ao sim e ao não reunidos; de se afastar do previsível e ir ao encontro do jamais pensado; de desejar se expressar pela palavra ainda não ouvida; de ter acesso ao não acessível; e de poder pensar sem uma finalidade, sem ter o dever de escolher (dialética) para poder continuar a refletir. Nesse ponto, a literatura converge para o espaço da neutralidade, da possibilidade. Ou seja, o neutro, ao se tornar questão, coloca a literatura, também, em discussão. Qual a finalidade, qual a intenção, qual o objetivo do texto literário? A essas questões, a literatura responde através de seu próprio discurso. Quando o narrador diz: “Não sou nem sábio nem ignorante”, ele não apenas se coloca no espaço do neutro, da não dialética, mas, sobretudo, traz a questão da neutralidade para ser dialogada em sua narrativa.

O *nem... nem...* blanchotiano apresenta o neutro em seu discurso sem apresentá-lo realmente. É o estar presente ainda por vir, uma vez que a frase neutra está materializada, mas não consolidada. Nós podemos analisá-la, dispor dela como desejarmos, porém, não há a definição do que o personagem é ou virá a ser, pois a escolha que o caracteriza está além de seu próprio discurso, além da narrativa que se encontra no espaço da neutralidade. O neutro se afirma a partir de sua ausência, a partir de um espaço por vir — neutralidade que atinge outras estruturas do texto blanchotiano, influenciando radicalmente na postura do narrador. Aquele que narra não se determina através de um nome, ele é um ser *anomeado* ou não nomeado — por optar pela transgressão do neutro, o personagem se afasta da demarcação oferecida pelo nome, como ele igualmente se afastará da definição de escritor que narra a sua própria história, que pode ser conferida pelo título de *La folie du jour*.

Um segundo traço que faz da narrativa uma aproximação com o neutro é o modalizador *talvez*, que a indetermina, que faz do discurso do narrador não uma afirmação, mas uma possibilidade. O *talvez* concede ao material narrado uma incerteza que dialogará com o final imprevisto da narrativa. E juntamente com o *talvez* está a ideia da morte em duas perspectivas: ora a morte entendida enquanto fim, como constatamos no seguinte trecho: “Quando eu morrer (talvez daqui a pouco), conhecerei um prazer imenso”, ora a morte na perspectiva do morrer, que se diferencia da primeira ideia de morte porque o morrer é ainda continuar a viver, é não ter acesso ao fim que poria um ponto final em seus sofrimentos: “Sofrer é embrutecedor”. A última

constituição frasal do fragmento em análise dialoga com a sua primeira frase, apontando uma outra perspectiva do neutro, não o que se afasta, mas o que se afirma em duas posições dissonantes, desejando as possibilidades a ele disponíveis. É o *sim... sim...* que, ao lado do *nem... nem...*, apresenta o neutro: “Mas tal é a verdade notável da qual estou seguro: experimento ao viver um prazer sem limites e terei ao morrer uma satisfação sem limites”. O *sim... sim...* terá um papel fundamental na narrativa, pois está associado ao feminino, ao gerar, ao produzir. Seguindo a leitura da narrativa, lemos outro fragmento:

Minha existência é melhor que a de todos? É possível. Tenho um teto, muitos não têm. Não tenho lepra, não sou cego, vejo o mundo, felicidade extraordinária. Eu a vejo, essa luz fora da qual não existe nada. Quem poderia me tirar isso? E essa luz se apagando, me apagarei com ela, pensamento, certeza que me transporta.¹²

Nesse terceiro fragmento, de acordo com a ordem de sua aparição no texto blanchotiano, é perceptível a presença de um segundo interlocutor na pergunta retomada e repetida pelo narrador sobre a sua existência. Ao longo da leitura dos fragmentos blanchotianos, constata-se como, em praticamente todos eles, há a presença de um segundo personagem que ganha voz através da repetição de suas perguntas retomadas pelo narrador no relato de sua narrativa. O processo narrativo se origina em boa parte pelas perguntas lançadas por um *outro* ao narrador, que, nos fragmentos finais, se corporifica na figura de dois médicos. E a resposta, que parecerá um tanto compreensível em sua comparação, já insinua a relação que o narrador manterá com o outro, uma relação de contrastes. Mas o que se sobressai, nesse fragmento, é a relação que o personagem diz manter com o *dia* a partir de sua alardeada felicidade em ver o mundo, em poder enxergar o mundo através da luz do dia.

Emmanuel Levinas, em “Exercices sur *La folie du jour*”, no livro *Sur Maurice Blanchot*, define essa “felicidade extraordinária” como processo de estabilidade: “O que é, pois, a felicidade? A estabilidade – a positividade – do mundo posto antes de toda tese, repouso atrás de toda agitação e de todo desejo e que suporta – ou engloba ou compreende – toda absurdidade”¹³. A absurdidade do mundo é a sua formação em desastre, é a precária ordenação que faz dos homens seres que se acreditam apoiados por uma estrutura regida por leis que os protegem. No entanto, não há leis suficientes que possam demarcar, por exemplo, a linguagem utilizada como instrumento para a organização do mundo. A linguagem é arbitrária, logo, falha, não *servindo para*. E se a linguagem não ordena o mundo, sendo a linguagem o modo pelo qual o mundo tende a se organizar, a debilidade do mundo se deixa entrever. E nessa absurdidade se encontra, no momento, o personagem.

12. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 10.

13. LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, 2004, p. 60-61.

14. Ibidem, p. 11.

15. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 10.

16. BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, 1980, p. 78.

Nos textos de Blanchot, ficcionais ou ensaísticos, a palavra *dia* está relacionada à norma, ao poder, à verdade, à estabilidade, à objetividade e à razão — elementos que dialogam com a alienação que estabelece a ordem no mundo. Elementos que, por suas características, não compactuam com o literário ou com a *noite*. O dia, com sua luz que torna claro o antes escuro, é a ordem que prospera no mundo, é a regra, a lei. O dia é o *identificável*, é o não neutro. Nas palavras de Levinas, o dia na compreensão blanchotiana é “o Mundo, o Poder, a Ação, em que se aloja toda a extensão do Humano”¹⁴. É seguindo essa noção de dia que o narrador se diz totalmente integrado ao mundo, a “essa luz fora da qual não existe nada”. Nesse momento, a relação do narrador com o mundo é de total harmonia, embora a segunda pergunta — “Quem poderia me tirar isso?” — anuncia desde já o declínio do idílio solar, o qual nós veremos no fragmento seguinte. A luz do dia é tornada desarmônica, falsa. No próximo fragmento, é notória a mudança de tom do narrador, a sua voz ganha uma angústia e um desespero que não sentíamos nos fragmentos anteriores. A relação estável com o dia, com a estrutura que o comportava, se torna matéria de reflexão:

Amei os seres, os perdi. Tornei-me louco quando essa pancada me marcou, pois é um inferno. Mas minha loucura ficou sem testemunha, meu extravio não aparecia, apenas minha intimidade estava louca. Às vezes, me tornava furioso. Diziam-me: Por que você está tão calmo? Porém, eu estava queimado dos pés à cabeça; à noite, corria pelas ruas, berrava; de dia, trabalhava tranquilamente.¹⁵

A estabilidade mantida nos outros fragmentos é rompida, algo se quebra, se deflagra como relação impossível. O primeiro traço da loucura que observo no relato do personagem advém da perda dos seres, ou melhor, da perda da relação que ele mantinha com as outras pessoas, embora o narrador não comente a que tipo de perda se refere e nem mesmo como ocorreu essa perda. A supressão das informações, como é própria aos fragmentos, deixa em suspenso os motivos que o levaram a perder o contato com os seres, bem como não me autoriza simplesmente a pensar essa pancada como metáfora, pois, em alguns fragmentos posteriores, sabemos que um homem o feriu com uma faca, o que pode muito bem vir a ser essa pancada sofrida por ele. Esse golpe deixa transparecer a incompatibilidade que marcará a relação contrastiva entre o narrador e o outro. O fragmento do golpe sofrido pelo narrador marca, também, a estrutura fragmentada/golpeada de sua narrativa, violência entre corpos de escrita: “A escrita é já (ainda) violência: o que existe de ruptura, de quebra, de despedaçamento, o rasgão do rasgado em cada fragmento, singularidade aguda, ponta afiada.”¹⁶ Ressalto que o

relato proferido pelo narrador perpassa a linha tênue que separa o metafórico do real, um relato que se indetermina de tal maneira que faz os sentidos se multiplicarem igualmente a um prisma. A perda da relação com o outro, na perspectiva de Levinas, é um dos efeitos sofridos pelo personagem quando se conscientiza da debilidade do dia, quando, na visão mais apurada da realidade em que se situa, o outro não é mais o ser que acolhe ou o ser que lhe é identificável, mas o separado, aquele que participa ainda da relação estável com o mundo.

Assim, o narrador se vê sozinho na compreensão do dia como farsa e isso “é um inferno”. O inferno que é a consciência de se saber sozinho, de ter a sua loucura sem testemunha, de ter o seu extravio tornado imperceptível, somente sentido por ele, ninguém mais. O inferno se converterá em abertura para a real composição da narrativa: o caráter imediato do tempo que dará ao texto um tom de não exterioridade. Sem exterioridade, a narrativa se repete, se repetindo e se fixando no ato *presente* daquele que a narra. A estabilidade do dia se repete, como também se repete a sua queda: “A estrutura do presente, do atual, do Hoje, é assim? O infernal.”¹⁷ Na situação infernal, o outro não mais o compreende, e essa não compreensão, à medida que os fragmentos são lidos, se acirra, tendo como consequência o levante de desespero do outro que apunhala o narrador sem entender o porquê de tal investida. A única saída que resta ao narrador é a *noite*. A noite é o único modo que o personagem encontra para extravasar a consciência da perda, a consciência do dia como perda. E qual é o resultado de se saber preso em um mundo que não o protege, que se estrutura em bases movediças e enganosas?

a felicidade em sua própria permanência se obceca, a explosão em loucura se fecha em loucura, em opressão, em irrespirável interioridade sem exterior. [...] A extrema consciência seria a consciência do sem saída e assim não o exterior, mas a ideia do exterior e, assim, obsessão. Um exterior pensado na impossibilidade do exterior, o pensamento produzindo o desejo do impossível exterior.¹⁸

A obsessão pelo exterior se configura na noite. A noite se apresenta, no fragmento blanchotiano em análise, como a necessidade de uma saída, de um exterior, que, na verdade, não é possível tocar, se aproximar: “à noite, corria pelas ruas, berrava”. No deslocamento efetuado pelo narrador, a noite é o espaço da possibilidade, do indeterminado, que se opõe ao espaço da organização do dia. A noite, na leitura blanchotiana, é o “*Velar sobre o sentido ausente*”¹⁹. O espaço noturno se revela como o espaço em que a literatura pode transgredir através da palavra poética. A noite é o espaço do abominável, é por onde o escritor vaga sem rumo, sem direção, é a escrita que não se efetiva em norma

17. LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, 2004, p. 60.

18. *Ibidem*, p. 63.

19. BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, 1980, p. 72.

20. Ibidem, p. 67.

21. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 12.

ou em verdade. A noite é o espaço da ausência, que se configura como pluralidade, é o deserto plural, é o excesso por onde a palavra transborda o seu sentido multifacetado.

A noite é, segundo Blanchot, o espaço do neutro, da morte, do texto sem sentido de verdade, da explosão da luz noturna, escurecida, sem entendimento, espaço da produtividade literária, do descompasso do texto, da ambiguidade que assola a narrativa, fazendo dela um experimento metapoético, em que a própria narrativa desenvolve uma série de complexas reflexões sobre si mesma, sobre a própria estrutura literária, sobre as suas perdas, sobre as suas desilusões, sobre as suas loucuras. É a noite, num sentido muito mais amplo do que posso nomear, significar, que desafia os escritores, bem como é a noite que trará do mar Thomas, de *Thomas l'obscur* — o personagem mais *obsuro* de Maurice Blanchot: “A luz brilha – brilho, o que, na claridade, se clama e não aclara (a dispersão que ressoa ou vibra até ao deslumbramento). Brilho, o ressoo quebrante de uma linguagem sem acordo.”²⁰

No oitavo fragmento, lemos:

No entanto, encontrei seres que nunca disseram à vida, cala-te, e nunca à morte, vai-te. Quase sempre mulheres, belas criaturas. Os homens, o terror os sitia, a noite os atravessa, eles veem seus projetos aniquilados, seu trabalho reduzido ao pó, eles ficam estupefatos, eles tão importantes que queriam fazer o mundo, tudo sucumbe.²¹

Os seres que dizem *sim... sim...* tanto à vida quanto à morte são as mulheres, ou melhor, como diz o narrador, quase sempre são as mulheres que se afirmam na neutralidade da escolha. Notemos o caráter ético do discurso blanchotiano ao não afirmar que são todas as mulheres, mas algumas, utilizando-se do modalizador *quase*, que, juntamente com o *talvez*, faz da narrativa um fluxo de indeterminação inerente ao neutro. *O feminino é o neutro*. Em minha leitura, um segundo ser também se faz afirmador, também diz *sim... sim...* Esse ser é o narrador, quando diz, no primeiro fragmento, *sim...sim...* à vida e à morte. E, como o narrador nos lembra, o *sim... sim...* é da ordem do feminino. Desse modo, o personagem, mesmo na categoria do masculino, participa da categoria do feminino. Ele, também, uma bela criatura:

Porém, eu mesmo, que não “sou nem sábio nem ignorante”, “experimento ao viver um prazer sem limite e terei ao morrer uma satisfação sem limite”. Nessa presunção aleatória que liga a afirmação quase sempre às mulheres, e belas, é, pois, mais que provável que, na medida em que eu diga *sim, sim*, eu seja mulher, e bela. Eu sou mulher, e bela. O sexo gramatical (ou também anatômico, em todo caso o sexo submetido à lei da objetividade), o gênero masculi-

no é então afetado pela afirmação por uma deriva aleatória que pode sempre fazê-lo outro. Existiria ali uma espécie de acasalamento secreto, um hímen irregular, um casal irregular, pois nada disso pode ser regido por uma lei objetiva, natural ou civil. O “quase sempre” é a marca desse hímen secreto ou irregular, desse acasalamento que é também talvez mistura de gêneros. Os gêneros entram um no outro. E não nos proibirão de acreditar que entre essa mistura de gêneros como loucura da diferença sexual e a mistura de gêneros literários exista alguma relação.²²

22. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 279-280.

23. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987, p. 33.

A transgressão dos gêneros nos leva a pensar o ato literário como gerador, como o processo que dá origem a algo, nesse caso, ao discurso literário. O feminino, seguindo essa perspectiva, tem parte em todo escritor que se envolve no processo de *dar à luz* uma narrativa. Seguindo esse raciocínio um pouco mais longe, o feminino pode ser interpretado como a própria literatura, pois ela é o neutro e a indeterminação — características próprias das belas criaturas. O feminino e a literatura se relacionam não apenas no modo de gerar, mas, sobretudo, na questão da escrita literária como devir, uma vez que a significação da palavra *mulher* — diferente da significação da palavra *homem*, e isso é salientado pelo narrador — revela um ser que não se impõe, que não alimenta uma verdade como poder, que não se encontra como formadora de verdades definitivas. Essas características não fazem da significação da palavra *mulher* uma significação menor, e sim uma significação mais imponente do que possa parecer, associada de imediato à palavra poética, à fala essencial blanchotiana:

A fala essencial é, nesse aspecto, o oposto. Por si mesma, ela é imponente, ela impõe-se, mas nada impõe. Muito longe também de todo o pensamento, desse pensamento que repele sempre a obscuridade elementar, pois o verso “atrai não menos que afasta”, “aviva todos os jazimentos esparsos, ignorados e flutuantes”: nele as palavras voltam a ser “elementos”, e a palavra noite, apesar de sua claridade, ganha intimidade com a noite.²³

O narrador *dará à luz* um texto, por mais que esse texto seja negado por ele no último fragmento de *La folie du jour*, pois o narrador é incapaz, enquanto escritor, diz ele, de *dar à luz* qualquer narrativa. Essa suposta incapacidade de poder construir uma história indica a característica do narrador em não se colocar numa estrutura previamente estabelecida, em não se enquadrar na definição de escritor. Claro que, ao negar a sua obra, o narrador negará a si mesmo enquanto narrador, dando ao texto blanchotiano uma característica inovadora. Do lado do feminino, as mulheres saúdam o narrador como aquele que deve ser respeitado, como a *grande fêmea*: “As mulheres se deitavam

24. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 13.

25. Ibidem, p. 14.

26. LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, 2004, p. 68.

no chão para me dar a mão”²⁴. Uma fêmea que se diferencia do homem, do homem enquanto entidade do mundo, enquanto símbolo do poder, das leis, da verdade.

O narrador, por não ter com quem compartilhar a revelação infernal, permanece distanciado, sozinho. A cadência da precipitação violenta, que marcará o narrador e que, depois, como leremos, será o real motivo de seu relato, tem como resultado um golpe de faca sofrido por ele. Esse golpe também revela metaforicamente o golpe que sofre aquele que não se enquadra no espaço das leis vigentes, o pária que não encontra afinidade com os demais habitantes que compartilham com ele o espaço que ocupa. A faca é a precipitação do *estranhamento*, é a imposição do *afastamento*, como observamos no décimo segundo fragmento:

Não sou receoso, recebi pancadas. Alguém (um homem exasperado) me tomou a mão e plantou a sua faca nela. Tanto sangue. Depois, ele tremia. Ele me oferecia sua mão para que eu a pregasse sobre a mesa ou contra uma porta. Porque ele me tinha feito esse corte, o homem, um louco, se acreditava tornado meu amigo; ele empurrava sua mulher nos meus braços; ele me seguia nas ruas gritando: “Estou condenado, sou o joguete de um delírio imoral, confissão, confissão.” Um estranho louco. Durante esse tempo, o sangue pingava em meu único terno.²⁵

Nós reconhecemos o outro a partir do momento em que nós nos vemos e nos reconhecemos no outro, nos reconhecendo a nós mesmos. Esse reconhecimento é mais uma forma de, no outro, buscarmos uma interpretação para os nossos atos. Assim, quando nos reconhecemos no outro, o outro passa a existir, passa a se tornar visível. Contudo, a fachada é o caminho oposto da identificação, pontuando a dissimetria que se inscreve entre o narrador e o outro. Não há mais o caminho da compatibilidade, pois somente o narrador se dispõe a ver o mundo de uma forma diferenciada, enquanto o outro permanece disposto na ilusão do idílio solar, na segurança falsa das leis e da ordem. O narrador, como um vírus que invade um corpo sadio, é golpeado por um suposto anticorpo. A mão que pede ajuda, implorando por uma concordância, é golpeada. Qualquer movimento de hospitalidade lhe é negado. Nesse momento, é mais do que clara a oposição entre o narrador e o outro.

Na leitura de *La folie du jour*, Levinas compreende a necessidade do narrador pela compreensão do outro como mais uma possibilidade de saída que ele intenta obter na relação de acolhimento que manteria com o outro, caso pudesse dividir com ele a conscientização do mundo em ruína: “Relação com outrem – última saída. De uma ponta a outra da narrativa essa relação se rememora.”²⁶ Possibilidade de saída que não se efetiva. É importante ressaltar que, mesmo após o golpe sofrido, ainda

permanece no narrador o desejo de cumplicidade com o outro. Esse desejo é retomado no décimo sexto fragmento, quando o narrador observa um carrinho de bebê e mais uma vez reaparece nele a esperança de uma nova possibilidade de contato com o outro, uma possibilidade de acolhimento proporcionado pelo *dar o passo, dar a passagem*:

Do lado de fora, tive uma curta visão: havia a dois passos, justo na esquina da rua que eu devia deixar, uma mulher parada com um carrinho de bebê, eu apenas a avistava muito mal, ela manobrava o carrinho para fazê-lo entrar pelo grande portão. Neste instante entrou por esse portão um homem que eu não tinha visto se aproximar. Ele já tinha atravessado a entrada quando fez um movimento para trás e tornou a sair. Enquanto ele se mantinha ao lado do portão, o carrinho de bebê, passando diante dele, levantou-se levemente para transpor a entrada e a jovem mulher, depois de ter levantado a cabeça para olhá-lo, desapareceu por sua vez.²⁷

Nesse fragmento extraordinário, todo construído pelo não dito e pelo subversivo, o poético se faz ao acaso, na perdida troca de olhares entre um homem e uma jovem mulher, ambos desconhecidos, mas aproximados por uma situação de completa cumplicidade. A esperança do narrador é retomada ao observar o movimento do carrinho de bebê, que, por um motivo desconhecido, não ultrapassa direito a entrada, fazendo com que um homem, que já tinha entrado no ambiente em que desejaria entrar a jovem, retornasse e, nesse retorno, em que sentimos a cumplicidade entre os seres, a identificação mútua, cedesse o passo, concedendo à mulher a passagem. Nessa passagem, há a presença do fálico, do desejo daquele que pode ceder para deixar entrar o outro, e o outro corresponde à passagem aberta, deixando-se penetrar no local antes impossibilitado pela entrada. Nesse fragmento em que o fálico está para a passagem assim como a passagem está para o fálico, o narrador observa uma possibilidade de ainda ter com o outro um traço de cumplicidade, de identificação, pois “a jovem mulher, depois de ter levantado a cabeça para olhá-lo”, olhar o homem que lhe cedeu o passo, está para o homem assim como o homem está para ela. Ou seja, ambos ainda compartilhando de uma parceria mútua:

É a pequena cena em que, diante de um grande portão, um homem cede o passo a um carrinho de bebê, que é o acontecimento no qual alguma coisa advém — ou seja, advém “sem convir” — um se retira diante do outro, um *está* para o outro. Daí a alegria do narrador. Ela parece elevá-lo acima do ser.²⁸

A alegria do narrador é provocada pela relação que se estabelece entre o casal, relação que antes ele havia perdido e que o

27. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 16.

28. LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, 2004, p. 68. Grifos do autor.

29. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 17.

30. Ibidem, p. 17.

31. LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, 2004, p. 63.

32. Ibidem, p. 72.

33. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 18.

34. Ibidem, p. 28.

impulsionava a ver o dia em sua realidade: um dia louco, despropositado, de falsas claridades. Esse estado de alegria se confunde com o gozo sexual, proporcionando ao narrador um estado de pura dispersão e de delírio, acreditando que o dia finalmente findaria — tanto o dia que finda para a chegada da noite, quanto o dia que finda enquanto lei absurda: “Essa curta cena me elevou até ao delírio. Eu não podia provavelmente explicá-la toda e, no entanto, estava seguro, tinha apanhado o instante a partir do qual o dia, tendo se deparado com um acontecimento verdadeiro, ia se apressar em direção ao seu fim.”²⁹ Entretanto, o *passo* oferecido à mulher na cumplicidade daquele que se identifica e, ao se identificar, deseja, bem como o espaço em que essa identificação ocorre, não mais pertence ao narrador, pois esse *passo* ocorre à luz do dia, à luz do mundo, espaço interdito à personagem por ele permanecer fora da norma, por ele perceber o dia em sua alegoria enganosa.

No estado ainda de gozo, o narrador espreita, de uma fresta do muro, uma casa, em que estava provavelmente o casal, compartilhando com os demais seres de uma cumplicidade pertencente àqueles que se identificam. Casa que, pela distância do pátio, distância obscura e pouco nítida, se afasta do narrador, imputando-lhe metaforicamente uma proibição, como também o alertando de que, no outro, ele não encontrará saída — o narrador se encontra sozinho: “Fui a essa casa, mas sem entrar lá. Pelo orifício, via o começo escuro de um pátio. Apoiei-me no muro pelo lado de fora, tinha decerto muito frio; o frio me envolvendo dos pés à cabeça”³⁰. Como observa Levinas, a relação conflituosa entre o narrador e o outro é retomada em grande parte dos fragmentos. É uma relação sempre rememorada como possibilidade de poder tocar o exterior, de experimentar o fora, de se saber liberto do que intenta fazer dele um ser servil. A consciência do mundo em ruína se revela, conseqüentemente, em uma grande obsessão pelo fora: “A consciência extrema é obsessão, asfixia, opressão, esmagamento contra um muro.”³¹

Definitivamente, para o narrador, não há saída: “Outrem — o único ponto no qual se abre um exterior — não tem saída.”³² Do mesmo modo como *alguém* apunhala o narrador com uma faca, é novamente um *alguém* que fere os seus olhos: “Quase perdi a vista, pois alguém esmagou vidro sobre meus olhos. Essa pancada me abalou, eu reconheço.”³³ É por esse motivo, na busca por encontrar o infrator desconhecido, que o relato do narrador é originado. A razão pela qual lemos a narrativa *La folie du jour* decorre de um possível interrogatório, em que dois médicos exigem do narrador um relato do acontecido em seus detalhes, porém, ele será incapaz de relatar os fatos como desejavam os médicos: “Quem jogou vidro em seu rosto? Essa questão voltava em todas as questões.”³⁴ O discurso do narrador tem como base o outro, pois praticamente todo o seu relato tem

como impulso o movimento deflagrado por um alguém — o relato somente existe através do outro. A quase cegueira resultaria do excesso de saber que o narrador sustenta sobre o dia, sobre como é desestruturada a ordem do mundo e como o dia é louco em sua constituição. É por se aproximar muito da luz do dia, interpretando-a, investigando-a, dissecando-a, que o narrador tem a vista golpeada. É o excesso de luz que faz dele um quase cego: “Que essa abertura da verdade — que essa claridade — atingindo a transparência do vazio — pudesse ferir a retina como um vidro que se quebra sobre o olho do qual ele aguça a vista e que essa ferida seja, no entanto, procurada como lucidez e sobriedade, eis novamente a loucura do dia.”³⁵

Com os olhos feridos, o dia passou a afligi-lo, pois a luz retirou o sentido mais importante que lhe permitia ainda continuar a procurar uma saída: “O pior era a brusca, a terrível crueldade do dia, não podia nem olhar nem não olhar; ver era o pavor, e cessar de ver me dilacerava da testa à garganta.”³⁶ A necessidade do narrador em continuar a olhar a luz do dia para se manter protegido e para tentar alcançar a possibilidade de fuga o machucava. No entanto, deixar de olhar o dia lhe era praticamente impossível, pois a sua possibilidade de fuga dialogava com a sua possibilidade de ver a claridade solar. Com os olhos feridos, o personagem escuta um animal acuado, cujo perfil era análogo ao seu: “Além disso, ouvia gritos de hiena que me colocavam sob a ameaça de uma besta selvagem (esses gritos, acredito, eram os meus).”³⁷

No período de sua recuperação, a lei, no vigésimo nono fragmento, surge para que o narrador lhe conte quem feriu seus olhos:

Atrás de suas costas [dos médicos], eu avistava a silhueta da lei. Não a lei que se conhece, que é rigorosa e pouco agradável: essa era outra. Longe de cair sob sua ameaça, era eu quem parecia assustá-la. Se fosse acreditar nela, meu olhar era o raio e minhas mãos ocasiões de perecer. Além disso, ela me atribuía ridiculamente todos os poderes, ela se declarava perpetuamente a meus joelhos. Mas ela não me deixava perguntar nada e quando ela tinha reconhecido o meu direito de estar em todos os lugares, isso significava que eu não tinha lugar em nenhuma parte. Quando ela me colocava acima das autoridades, isso queria dizer: você não está autorizado a nada. Se ela se humilhava: você não me respeita.³⁸

Apenas a silhueta da lei se manifesta. Não é o todo da lei que se distingue, mas somente um fio de presença, algo que se dissipa, que está no instante em que não está. Não sendo exclusivamente a lei de que tomamos conhecimento no mundo, essa lei, lei do totalmente diferente, é a lei também da literatura. Lei do texto proferido pelo narrador, lei que seduz não

35. LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, 2004, p. 64.

36. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 18.

37. *Ibidem*, p. 18.

38. *Ibidem*, p. 24.

39. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 284.

40. *Ibidem*, p. 281.

41. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 27.

apenas para fazê-lo voltar à ordem do dia, que, aqui, define, mas sedução que origina a linguagem, que origina o relato. Lei do literário. Lei do feminino: “A lei, em seu elemento feminino, é uma silhueta que joga”³⁹. Por sabermos que o perfil projetado atrás das costas dos médicos é, por sua vez, o espectro do dúbio, nós compreendemos melhor o temor que a lei sente ao se aproximar daquele que a originou. Antes do fim da narrativa, quem estabelece as leis da narração é o narrador de *La folie du jour*. Todos devem temê-lo, todos dependem dele enquanto o texto não finaliza, enquanto a elaboração continua o seu *passo* errante. A constante ameaça é o narrador: “era eu quem parecia assustá-la”. Em seguida, após um breve momento de reconhecimento, se inicia o jogo sarcástico da lei. Ela atribui regalias e poderes ao narrador, sabendo, por ser a lei da narrativa, que esses atributos, sugeridos como dons dados por ela, na verdade, eram os dons daquele que escrevia, daquele que participava do ato da escrita literária. O direito de estar em todos os lugares é o princípio básico, de acordo com o pensamento blanchotiano, do escritor que precisa se despojar do *eu* para se tornar *ele* — aquele que se desdobra em múltiplas categorias do texto que escreve, estando em todo o lugar no instante em que o *eu* não está.

Sabemos que o narrador já se encontra na posição de personagem de *La folie du jour*, embora na posição de personagem que narra, e, ao se acreditar somente personagem e não mais autor do que relata, o narrador se duplica como personagem, bem como se posiciona como o sujeito que não escreveu a narrativa. Essa é uma das interpretações para a negação proferida ao final da obra pelo narrador. A comprovação de sua imersão no que relata é a prestação de contas que a lei exige dele. Se observado bem, o dia, a lei e os médicos são criações do narrador, ou seja, quem exige que o narrador preste contas não é a lei, mas o próprio narrador. Todavia, ele se acreditava, desde então, como personagem do espaço ficcional que originou, não como autor: “É o ‘eu’ sem ‘eu’ da voz narrativa, o eu ‘despojado’ dele mesmo, aquele que não tem lugar, é ele quem lhes dá à luz, quem engendra esses homens da lei lhes dando a ver o que os concerne e não deveria os concernir”⁴⁰.

Em um significativo momento da narrativa *La folie du jour*, o narrador toca o joelho da lei. Ao tocá-la, o narrador não está tocando somente a lei, personagem de sua criação, mas também a si e a todo o material criado por ele, os médicos, o outro, o casal, a todos: “Ela era nesse meio superpovoado de homens o único elemento feminino. Ela me tinha feito uma vez tocar seu joelho: uma bizarra impressão.”⁴¹ Em francês, a palavra *genou/joelho*, como nos lembra Derrida, tem a sonoridade das palavras *je/ eu* e *nous/nós* reunidas, o que, a meu ver, afirma a potencialidade da fusão entre o narrador, aquele que diz *je*, e os demais personagens presentes em *La folie du jour*, que estão concentrados no

espaço do *nous*. Nesse instante, no estranhamento em tocar o outro, tocando a si mesmo, todos são tocados através do ato de comunhão entre os personagens e seu criador, ambos se veem como seres enclausurados numa mesma perspectiva de escrita — a escrita sem exterior, escrita impossível por ser fragmentada e por estar em fragmentos.

No antepenúltimo fragmento da narrativa blanchotiana se confirma o *passo errante* do narrador em seu texto sem saída:

Alguém me tinha pedido: Conte-nos como as coisas se passaram “ao certo”. — Uma narrativa? Eu comecei: Não sou nem sábio nem ignorante. Conheci alegrias. É muito pouco dizer. Eu lhes contei a história inteira que eles escutavam, me pareceu, com interesse, ao menos no início. Mas o fim foi para nós uma comum surpresa. “Depois deste começo, eles diziam, você passará aos fatos.” Como assim! A narrativa estava terminada.⁴²

A resposta dada ao *alguém* não identificado revela o desabar da estrutura do discurso elaborado pelo narrador, em que observamos o início do seu primeiro fragmento despencar, sendo deslocado abruptamente para dar ensejo ao fragmento que lemos acima. A primeira frase de *La folie du jour* é arrastada, passando e destruindo as demais construções frasais para poder ser novamente proferida pelo narrador no antepenúltimo fragmento da narrativa. E, desse modo, sendo reconstruída a partir dos pedaços de palavras deixados pela passagem do fragmento inicial. A narrativa blanchotiana se reestrutura a partir de sua ruína. Com a estrutura refeita, passa a ser novamente ruína, movimento errante, *movimento repetitivo*: “Iteração de uma narrativa contando a si mesma.”⁴³ O retorno do “Não sou nem sábio nem ignorante” concede ao texto do personagem uma repetição metalinguística de seu próprio discurso.

No fragmento acima, o que nos é apresentado já foi apresentado, sendo redito em uma perspectiva da repetição que dá o tom da atemporalidade do discurso blanchotiano, pois a repetição se processa a partir da categoria do tempo atual, a partir do *presente* da enunciação do narrador, não havendo outra categoria temporal a não ser a categoria do *agora*. Categoria que se torna atemporal devido ao caráter imediato do tempo excluir outras instâncias temporais. A narrativa que se elabora no presente é sem exterioridade, pois nada escapa ao agora. O movimento sem exterior é o *passo errante* dado pelo narrador desde o momento inicial de sua narrativa. Com a leitura do antepenúltimo fragmento, certifica-se que não há e nunca houve saída. No entanto, é nessa (im)possibilidade de saída que o diálogo de *La folie du jour* pode se realizar. E mesmo não podendo tocar o fora, o narrador ainda procura pôr as mãos no impenetrável. É pelo possível impossível que podemos ter em mãos o texto da loucura

42. Ibidem, p. 29.

43. LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, 2004, p. 59.

44. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 271. Grifos do autor.

45. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 29.

do dia. Derrida, em “La loi du genre”, chamará esse *movimento errante* de invaginação, quando a borda superior da narrativa atinge a sua borda inferior:

Vê-se, sem ver, lê-se o desmoronamento da borda superior ou da borda inicial de *La folie du jour* desenvolvida segundo a ordem “normal”, aquela que rege a lei comum, a convenção editorial, o direito positivo, o regime da competência em nossa cultura logo-alfabética, etc. De repente a borda superior ou inicial, o que se chama a primeira linha de um livro, vem a fazer um bolso no interior do corpus. Ela vem tomar a forma de uma *invaginação* pela qual o traço da primeira linha, a “borderline” se vocês desejam, se divide permanecendo a mesma e atravessa o corpus que, no entanto, ela margeia.⁴⁴

O processo de invaginação derridiana levará ao que antes comentei sobre a repetição em *La folie du jour*, pois a invaginação da narrativa produzirá outras múltiplas invaginações no instante em que a arquitetura discursiva do que é relatado passa a ganhar a liberdade errante da narração literária. A precipitação do *erro* se dará novamente no penúltimo fragmento do texto blanchotiano:

Tive de reconhecer que não era capaz de formar uma narrativa com esses acontecimentos. Tinha perdido o sentido da história, isso acontece em muitas doenças. Mas essa explicação somente os deixou mais exigentes. Percebi então pela primeira vez que eles eram dois, que esse entorse ao método tradicional, embora se explicando pelo fato que um era um técnico da vista, o outro um especialista das doenças mentais, dava constantemente a nossa conversa a característica de um interrogatório autoritário, vigiado e controlado por uma regra estrita. Nem um nem outro, decerto, era o delegado de polícia. Mas, sendo dois, por causa disso eles eram três, e esse terceiro permanecia firmemente convencido, estou seguro disso, que um escritor, um homem que fala e que raciocina com distinção, é sempre capaz de contar fatos dos quais ele se lembra.⁴⁵

No fragmento acima, há algumas questões importantes a serem comentadas. Agora, não se discute apenas a questão da despersonalização do narrador ao negar ser capaz de escrever uma narrativa com os acontecimentos que lhe ocorreram, bem como acontecimentos que ele narra durante todo o texto. Ao negar, ele nega ser aquele que diz *eu* no início da narrativa, negando a si mesmo ele nega a narrativa como sua elaboração, embora a narrativa somente se produza a partir do momento em que o narrador diz *eu*. Derrida levantará a hipótese de multiplicação da voz narrativa, afirmando a possibilidade de existirem vários *eu*, várias vozes que se complementam ao longo do texto

de *La folie du jour*: “aquele que diz ‘eu’, que não é forçosamente um narrador e não necessariamente o mesmo sempre”⁴⁶. Derrida comentará a dissonância complexa entre o *eu* do primeiro fragmento e o *eu* do penúltimo, destacando a impossibilidade de o último se constituir narrador ao negar o primeiro. Compartilho da ideia derridiana; entretanto, acredito numa complexidade ainda maior, na complexidade do neutro. Ao negar ser aquele que diz *eu* no início da narrativa, ao negar ser instruído, negando que seja um *escritor*, pois diz não ser capaz de contar os fatos dos quais se lembra, o narrador se inscreve definitivamente no espaço da neutralidade, distanciando-se de qualquer normatização da língua, normatização da cultura. O narrador é a possibilidade de contar os fatos ocorridos a ele sem ser necessariamente um escritor. O narrador é a dispersão, a *decadência* do dia, é a noite: “Quem eu era? Responder a essa questão me teria lançado em grandes tormentos.”⁴⁷

O narrador se afasta da imposição da palavra do mundo, da palavra previamente estabelecida. Ele é a incógnita sem possibilidade de resposta que surge desde o início da narrativa, pois a palavra que nos *instrui* é incapaz de proferir o que se diz e o que se ouve no espaço da neutralidade. O *narrador-neutro* não é instruído, não é capaz. Ele é a evanescência da possibilidade, é o *sim... sim..., nem... nem...*, não precisando de sentido para existir. A sua fala não possui um único sentido, mas múltiplos, produtividade que se repete, repetindo-se: “utilizando de um neologismo neo-derridiano: o neutro é a *ausância de sentido*”⁴⁸. No ato de dizer não ao que relatou, o narrador se inscreve também na questão da autoria levantada por Blanchot no livro *O espaço literário* — segundo Blanchot, a obra se basta a ela própria, não precisando da autoridade do escritor para sobreviver. Assim, o narrador se afasta da categoria que, logo mais, o seu próprio texto lhe negaria: a categoria de escritor, de detentor do que escreveu, do que proferiu. Por essas razões, o narrador é o que não pode ser tocado, é o exterior, ele mesmo inatingível. No derradeiro fragmento, lemos a neutralidade de *La folie du jour* e uma segunda invaginação: “Uma narrativa? Não, não uma narrativa, nunca.”⁴⁹

A segunda invaginação ocorre na pergunta “Uma narrativa?”, em que, dessa vez, é o antepenúltimo fragmento que é arrastado para comparecer no último fragmento que acabamos de ler. Dessas duas invaginações, se sobressaem o *movimento errante* e a impossibilidade de atarmos uma única compreensão para os fatos narrados, uma vez que o texto blanchotiano se hospeda no espaço da neutralidade literária. A impossibilidade de uma única via de acesso à narrativa blanchotiana nos leva, compreensivelmente, à impossibilidade de dizermos onde começa ou termina *La folie du jour*: “Essa dupla invaginação quiasmática das bordas

46. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 269.

47. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 16.

48. BIDENT, Christophe. “Les mouvements du neutre”. *Revista Alea*, 2010, p. 23. Grifos do autor.

49. BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, 2002, p. 30.

50. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 244.

impede de discernir na leitura o limite indivisível de um começo e de um fim.”⁵⁰

Em *La folie du jour*, não existe fim, como também não existe exterior, saída disponível. A janela continua fechada, e aquele que narra, não sendo o *narrador*, mas o *alguém* que se fere com uma faca, que fere os próprios olhos com cacos de vidro, o *alguém* que pergunta, o *homem* que cede o passo, o *bebê* que observa o rosto da *mãe* se direcionar ao rosto do *homem* estranho, a *lei* que se faz promíscua, esse *alguém* sendo o *dia* tornado *noite* e a *noite* tornada *luz dispersante*, esse *não narrador* ainda continua lá, olhando para nós, dizendo-se preso no próprio enredo que originou. Essa, definitivamente, é a loucura do dia.

Referências

BIDENT, Christophe. “Les mouvements du neutre”. *Revista Alea*, v. 12, n. 01, p. 13-33, jan./jul. 2010.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard, 1950.

_____. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *La folie du jour*. Paris: Gallimard, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana, 2004.



O *Desastre* como substância alquímica: mergulho e tentativa de apreensão através de *L'Écriture du Désastre*

Ciro Martins Lubliner
USP

Resumo

Este artigo visa refletir – e produzir reflexões – acerca do conceito de *desastre* tal qual desenvolvido pelo pensador francês Maurice Blanchot (1907-2003). Através de seu livro *L'Écriture du Désastre* (1980) uma nova forma de prática-teoria, crítica, literária e filosófica, necessariamente fragmentária, foi posta em operação. Por se tratar de um conceito bastante complexo, no sentido mesmo de ser composto por inúmeros pavimentos e construções, e que segundo o próprio autor passa pela ordem do inapreensível, buscamos de alguma maneira fazer ressoar perspectivas iluminadoras acerca dos temas que o atravessam, em meio a utilização também de exemplos pontuais na literatura e no cinema. Optamos também pela adoção de uma compreensão singular do desastre blanchotiano, pensando-o como substância alquímica, composta por elementos e fatores específicos, geradores de operações próprias à escrita e à literatura.

Palavras-chave: Blanchot; desastre; neutro; passividade; vigília.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar –y producir reflexiones– sobre el concepto de *desastre*, tal como fue desarrollado por el filósofo francés Maurice Blanchot (1907-2003). En su libro *L'Écriture du Désastre* (1980) se pone en funcionamiento una nueva forma de práctica-teoría, crítica, literaria y filosófica, necesariamente fragmentaria. Por tratarse de un concepto muy complejo, en el sentido de estar compuesto por varios pisos y construcciones y dado que, de acuerdo con el autor, pasa por lo inaprensible, buscamos de alguna manera hacer resonar diversos puntos de vista sobre los temas que lo atraviesan, recurriendo también al uso de ejemplos específicos de la literatura y del cine. También optamos por la adopción de una comprensión singular del desastre blanchotiano, pensándolo como sustancia alquímica, compuesta de elementos y factores específicos, generadores de operaciones propias de la escritura.

Palabras clave: Blanchot; desastre; neutro; pasividad; vigilia.

Aspectos/Espectros do Desastre

Apesar da noção de desastre trabalhada pelo pensador Maurice Blanchot romper com uma marcação, com posições datadas e estanques na história, não há como negar ou ignorar o período no qual o livro *L'Écriture du Désastre* foi publicado: o ano de 1980. O conceito de desastre, como veremos adiante, aponta para diversas formas de ruptura, e de coexistência em espaços fronteiros, de abalos e crises na escrita que se espelham com a condição surgida no decorrer do século XX – na criação e desenvolvimento de diversas práticas literárias –, culminando nos fins do século XX e início do XXI. Reza uma suposta lenda cíclica (uma espécie de eterno retorno?) que o principiar de cada século é sempre marcado pela característica de ser um período de hesitação, que atravessa tensões sociais (geradoras de guerras ou princípios de) e crises identitárias nas várias áreas do conhecimento: política, literatura, história, artes...

O pensador português João Barrento em um trecho de um texto em que menciona um artigo do filósofo alemão Friedrich Schlegel sobre a ausência de um centro para a cultura na passagem do século XVIII para o XIX afirma: "Parece haver, de facto, nas últimas viragens de século, em que um universo de valores vai chegando ao fim e se desmorona, enquanto o novo emerge, esta consciência aguda da falta de um centro"¹. Observaremos por meio da escrita do desastre como na passagem do século XX para o XXI fica claro – mesmo por que na do XIX para o XX já havia fortes indícios – de que não se trata mais de uma busca por um centro, mas simplesmente da confirmação da persistência – na cultura, na arte, na vida – em uma ausência nuclear, sem a necessidade da descoberta ou mesmo da busca por um foco principal e unívoco, espelhado em rupturas com verdades vigentes as mais diversas.

Certamente uma das perguntas que parece lançar Blanchot: “será possível escrever após Auschwitz?”, foi de alguma maneira respondida (uma resposta sem resposta) em *L'Écriture du Désastre*. Aqui o pensador francês afirma como na verdade a literatura realmente não é possível – mas que, ao mesmo tempo, tem nessa impossibilidade a sua forma de perpetuação. A literatura passa a se enunciar pelo esquecimento de uma recordação que jamais se deixará fazer esquecida. Neste momento, realiza-se um diálogo permanente com esta época (com este *zeitgeist*), uma era que, por meio do esquecimento, se desprende da história e passa a vagar, suspensa no tempo. Um fragmento de *L'Écriture du Désastre* coloca à prova esta afirmação:

*Le non inconnu, hors nomination:
L'holocauste, événement absolu de l'histoire, historiquement*

daté, cette toute-brûlure où toute l'histoire s'est embrasée, où le mouvement du Sens s'est abîmé, où le don, sans pardon, sans consentement, s'est ruiné sans donner lieu à rien qui puisse s'affirmer, se nier, don de la passivité même, don de ce qui ne peut se donner. Comment le garder, fût-ce dans la pensée, comment faire de la pensée ce qui garderait l'holocauste où tout s'est perdu, y compris la pensée gardienne?

*Dans l'intensité mortelle, le silence fuyant du cri innombrable.*²

2. BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.80

3. Idem. *A Conversa infinita 2 – a experiência limite*, 2007, p.28.

Esta época inaugurou definitivamente processos de dissolução cada vez mais visíveis de absolutismos e dialéticas, marcados pela diluição na crença cega em um racionalismo, abrindo assim caminho para experimentações e multiplicidades no caso das artes, com o surgimento de movimentos que incorporavam esta ruptura com dualismos, e perseguiam novas formas de expressão. Diz Blanchot:

..., pois ater-se a uma coisa suporia que há algo de determinado a que se ater, suporia portanto uma separação nítida de sombra e de claridade, de sentido e de não-sentido e, por fim, de felicidade e de infelicidade, mas como um é sempre o outro e o sabemos, mas numa espécie de ignorância que nos dissuade sem nos esclarecer, não buscamos senão preservar a incerteza e obedecer-lhe, inconstantes por uma falta de constância inerente às próprias coisas...³

E é por meio deste tipo diverso de linha de raciocínio que o pensador francês parece principiar um pensamento que dá vazão à possibilidade de uma literatura que se pauta na incerteza, e na sua própria impossibilidade – daí advém uma certa dificuldade em compreendê-la, já que a tradição de nosso pensamento apoia-se fixamente em certezas.

Blanchot parte de um desmembramento, de uma desintegração da própria palavra desastre (*des-astre*) para expor a condição deste conceito. No francês, “astre” significa “astro”, e esta disjunção na composição da palavra dá indício e confere a exposição da perda de referência, marcando uma separação inerente. *Des-astre* – estar separado das estrelas. Retiram-se pontos de luminância-guia, garantias para trajetos já assinalados, a partir de um todo do qual já se está desgarrado, em um movimento que ultrapassa formas meramente totalizantes – no desastre ações totalizadoras já não se fazem vontade e garantia.

Afirma Blanchot:

Le désastre, rupture avec l'astre, rupture avec toute forme de totalité, sans cependant dénier la nécessité dialectique d'un accomplissement, prophétie qui n'annonce rien que le refus du prophétique comme simple événement à venir, ouvrant, toutefois, découvrant la patience de la parole veillante, atteinte de l'infini sans pouvoir, cela qui ne se passe

4. Idem. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.121.

5. Blanchot publicou em 1955 o livro *O Espaço Literário*, no qual traça uma espécie de cartografia literária, a ideia de pensar a literatura como operando em um espaço, um território no qual o pensador, o teórico teria que se debruçar tal qual um geógrafo com seus mapas, portadores de características singulares de relevo, vegetação, recursos hídricos, etc.

6. PELBART, Peter Pál. “Excurso sobre o Desastre”, 2007, p.65-74.

7. BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2 – a experiência infinita*, 2007, p.268.

pas sous un ciel sidéral, mais ici, un ici en excès sur toute présence. Ici, où donc? “*Voix de personne, à nouveau.*”⁴

É interessante notar como o desastre não nega a necessidade de uma realização, de uma efetivação. Trata-se então de levantar hipóteses para o tipo de realização no qual se inscreve – e neste caso estudaremos principalmente uma efetivação literária, intercessora da escrita.

A escrita que se encontra perdida, sem referência, que flutua livremente em um espaço singular: o espaço literário⁵. Ela está à deriva, fora de órbita. Sua postura é a de *violentar o discurso com uma flor* (como diz o verso, creditado ao artista plástico Andy Warhol, na canção “Vicious” do músico norte-americano Lou Reed). Esta violência se dá no ataque àquilo que constituiu (e que em larga escala ainda continua a constituir) a base da literatura e da filosofia, mesmo após todas as transformações ocorridas no decorrer da história.

O desastre é um desafio. Como captar um pensamento que é da ordem do inapreensível? O que fazer do resto de discurso que dele soçobra? De acordo com Peter Pál Pelbart:

(...) o desastre não é maiúsculo, não consiste num evento ruidoso, não pode ser localizado num tempo preciso, nem num espaço delimitado... Ele é o contratempo, o entretempo, o vai e vem, a desordem nômade, a afirmação intensa do fora.⁶

Uma outra resposta espectral parece se resguardar aqui: o núcleo do desastre se concentra exatamente na falta, na ausência, ele é eterna suspeita. Que escrita seria essa que reside no intangível, no que não é possível pegar com as mãos, manipular, controlar, moldar? É inevitável que a matéria prima desta escrita, a linguagem, também se apresente diversamente. A fórmula semiótica que busca puramente substituir a coisa pela palavra, por meio de uma codificação, não é mais tão exata, já que “a escrita só começa quando a linguagem, voltada sobre si mesma, designa-se, apreende-se, e desaparece”⁷. O grande incidente causado pela linguagem do desastre é fugir da nomeação, da representação, tentar escapar do sentido que parece inerente e aderido à palavra – buscar a diferença dentro do que parece automático.

A escolha da utilização de expressões, das palavras – de um certo glossário-Blanchot – gera também um desconforto, uma inquietação por se tratarem de palavras que apesar de manterem evidentemente alguma relação com seu sentido corriqueiro (impregnadas por significados saturadores) estão a todo momento forçando passagem para outros territórios, abrindo caminho para uma diferença, o que exige novas formas de abordagem. Blanchot busca transportar a linguagem

para a ordem irreconhecível através do desmoronamento de essencialidades, da pura representação.

Aqui, o discurso, modo tradicionalmente usual no qual a filosofia e a literatura ocidental se pautaram, passa por um processo de desintegração. Sua disposição – acreditada fixa e inexorável – é desfeita. Carregando o caráter de uma fala fragmentária, portadora da força do fragmento, o desastre se torna ruína de discurso. Seus códigos, significados, escorregam para planos indiscerníveis, locais que pensávamos bem reconhecidos, mas que a partir de então nos parecem estranhos. É como se a partir do desastre novos pontos de vista e perspectiva fossem descobertos: um novo olhar é produzido.

À escrita do desastre cabe realizar-se na dúvida, no enigma. Hesitar sem êxito. Uma de suas características é operar por uma zona de desconforto, sua emissão se dá permeada por uma constante sensação de incômodo. A gênese do desastre blanchotiano remonta à inexistência de instâncias marcadamente necessárias dentro da tradição da criação literária: narrativa, enredo, desenvolvimento, e/ou gênero já não se fazem partes obrigatórias da concepção de um livro. Este deslocamento de pontos de referência que incidem sobre uma ideia de começo da invenção literária já altera significativamente a maneira como nos aproximamos de seus materiais. Não se pode mais tentar exercer a escrita, e mesmo pensá-la criticamente/filosoficamente, tendo como base os preceitos vigentes até então. Fundar novos termos de investigação se fez necessário.

Um grande desvio localiza-se aqui na maneira do pensamento atuar. Neste momento abre-se o diálogo entre Maurice Blanchot e Michel Foucault (nunca efetivado pessoalmente, *tête-à-tête*, apenas na memória que vacila ao suspeitar de um contato durante o maio de 68), uma abertura que acabou por incidir em uma série de meandros, em uma conversa diversificada (infinita?) através de temas como o da linguagem, da história, do *fora* (*exterioridade*), entre outros. Aqui nos interessa especificamente a forma como Blanchot segue a trilha genealógica trabalhada por Foucault, ou seja, aquela em que o pensamento se constrói no escavar de uma arqueologia das questões, na identificação do solo próprio a cada um dos temas em voga, o que confere outro diálogo e cruzamento entre estes pensadores, pois incide diretamente na ideia de um pensamento cartográfico, espacial-territorial. A genealogia busca a raiz mesma, uma espécie de fundação, formação dos conceitos, para pensá-los e problematizá-los com maior amplitude, dentro de cada uma de suas transformações através da história.

Blanchot vê reconfigurado seu próprio itinerário, à luz da nova arqueologia, expandida em genealogia, no caminho de Foucault. Revela uma familiaridade com a proposta crítica

8. VASCONCELOS, Maurício Salles. “Genealogias da literatura ou imaginar Foucault”, 2004, p.66-73.

9. DELEUZE, Gilles. *Foucault*, 2005, p. 61.

desbravada pela arqueologia, que pode ser entendida como a moldura material e metodológica da análise dos saberes e dos efeitos intrínsecos de seus poderes. Sendo entendida a genealogia como a finalidade da análise, a esfera investigativa onde práticas discursivas e outras são submetidas à intervenção direta de um pensar polivalente e operacional, no modo de arquivar, cartografar e gerar conhecimento [...]”⁸

O que cada tradição/época/era (na esteira de uma genealogia que já leva em consideração também uma subsequente noção de historicidade sempre *em processo*) acaba dizendo efetivamente sobre a literatura e linguagem, por exemplo? Quais são seus efeitos e as forças que entram em colisão proliferante? No caso de Blanchot, tendo em vista esta arqueologia, a linguagem seria aquela que tentaria abrir frestas que dariam vazão para outras perspectivas, geradora de novos enunciados na criação de um *ser em linguagem* a partir de Foucault, diz Gilles Deleuze:

A tarefa da arqueologia é primeiramente descobrir a verdadeira forma da expressão que não possa ser confundida com nenhuma das unidades linguísticas, sejam quais forem, significante, palavra, frase, proposição, ato de linguagem. (...) É preciso então rachar, abrir as palavras, as frases e as proposições para extrair delas os enunciados, como fazia Raymond Roussel, inventando seu “procedimento”.⁹

Além desta nova postura da linguagem, e da ausência de um gênero definido, na escrita do desastre uma trama só pode ser concebida através de fragmentos, se há alguma ela teria que ser fragmentária *per se*. A trama compreendida como dentro da história da literatura – aquela ligada a desenvolvimentos de narrativas, situações, personagens, conflitos etc. – não será encontrada aqui, no desastre, esta é de outra ordem, transita por territórios não delimitados – e provavelmente indelimitáveis posto que incessantemente cambiáveis, em devir.

Ainda por isso podemos dizer que a escrita do desastre atravessa uma poligrafia, alternando o tom de seu texto, o que não permite uma efetuação do leitor dentro de ideias como a de gênero, daí a possibilidade de falar-se em hibridismo textual – uma das feições fragmentárias. Na biologia o ser considerado híbrido, aquele que é gerado através do acasalamento de duas espécies diferentes, resulta em um ser estéril, que não pode procriar, impedindo assim a proliferação de uma linhagem, a continuação de uma espécie. A escrita do desastre mostra que, na literatura, ocorre o movimento contrário dentro da noção de hibridismo: aqui o “ser literário” (ou o “ser da linguagem” ao qual se refere Foucault) se torna potencialmente fértil, dando vazão a escritos que se expandem em direções múltiplas, abrindo caminho para pensamentos e críticas várias.

Em *L'Écriture du Désastre*, crítica, literatura e filosofia se fundem, e este hibridismo se faz presente na alternância constante entre reflexões, citações e ficções. Esta miscelânea do texto acaba por alterar a própria forma de apreensão do conhecimento ao ponto de Blanchot anunciar: “Fin de la théorie qui détient et organise le savoir. Espace ouvert à la “théorie fictive”, là où la théorie, par la fiction, entre en danger de mort”¹⁰. Esta “teoria fictiva” anuncia uma nova maneira de realização do texto, suspendendo assim barreiras entre forma e conteúdo, teoria e ficção, crítica e literatura. Podemos citar como exemplo de rompimento entre ficção e teoria, no caso mais abrangente da arte, o início da produção de um cinema ensaístico, capaz de reunir e fundir pensamento e linguagem imagética: são os casos do *filmmaker* francês Chris Marker, e do pensador-ativista Guy Debord (o que lhe possibilitou trabalhar suas teorias da *sociedade do espetáculo* fazendo uso de ferramentas da arte cinematográfica). Lembramos aqui também do próprio Blanchot que “imagina” Foucault ao trabalhar sua teoria, citando o autor de *As palavras e as coisas*, que disse certa vez: “Je n'ai jamais écrit rien d'autre que des fictions et j'en suis parfaitement conscient”¹¹.

No caso da incorporação de citações ao texto – algo recorrente e cada vez mais presente na literatura contemporânea, e transformado ao ponto da recriação, da realização de um *remake* literário; como exemplo temos o escritor espanhol Agustín Fernández Mallo (autor de um *remake* do livro *El Hacedor* de Jorge Luis Borges, que teve sua circulação proibida pela viúva do escritor argentino, herdeira dos direitos de sua obra) – Blanchot vê mais uma possibilidade de apreensão da força fragmentária, adicionando camadas diversas a um bloco escrito:

Si la citation, dans sa force morcelaire, détruit par avance le texte auquel elle n'est pas seulement arrachée, mais qu'elle exalte jusqu'à n'être qu'arrachement, le fragment sans texte ni contexte est radicalement incitable.¹²

O pensador francês também suprime constantemente o nome dos autores das frases, optando por mencioná-los apenas através das iniciais dos nomes, talvez em uma leve tentativa de suprimir ou atenuar um pouco a carga de importância da autoria.

A associação a uma ideia de “escultura literária” (noção tomada de empréstimo das artes plásticas, que é comumente utilizada no caso da música: as “esculturas sonoras” concebidas por artistas como Stockhausen e John Cage) poderia ilustrar a condição da literatura no desastre. Esta escultura seria mais condizente com uma visão de colagem – nos lembramos aqui dos *cut-ups* de W. S. Burroughs, que, pensados neste sentido, já contêm indícios de uma possível escrita do desastre –, divergindo de uma simples junção de peças óbvias de um objeto.

10. BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.73.

11. Idem. *Une voix venue d'ailleurs*, 2002, p.139.

12. Idem. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.64.

Se pensarmos na escultura de um corpo humano, ela seria aqui uma junção de partes que não pertencem originalmente à figura humana, resignificando-o (através de metáforas do inconsciente, de fragmentos urbanos, máquinas, etc.) e acabando por gerar uma nova figura. Com o desastre se escreve defeituosamente, deformadamente.

O grande perigo do desastre está em dar-lhe sentido fixo, em esquadrihá-lo, aplicar fórmulas de análise que deem explicação de como foi concebido, de supostos intuitos e propósitos, como acontece muitas vezes com a escrita/crítica tradicional quando na análise de um dado cânone literário. Trair o desastre seria torná-lo objeto, correndo o risco de transformá-lo em mais um capítulo de modelo ou guia de escrita. A suspensão que engendra sobre o sentido torna-o de difícil absorção. Segundo Maurice Blanchot:

Écrire, c'est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n'est pas encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée. Sa patience. (...) Sens qui ne passe pas par l'être, au-dessous du sens – soupir du sens, sens expiré. D'où la difficulté d'un commentaire d'écriture; car le commentaire signifie et produit de la signification, ne pouvant supporter un sens absent.¹³

Pelo desastre é produzido um corpo anônimo que, impossibilitado de tornar-se matéria, organismo, busca abrigo na incapacidade. A escrita do desastre seria esta escrita de desejo quase biológico, realização inexorável do ser através da linguagem, ela simplesmente não pode ser evitada – é daí que advém seu distanciamento de objetivos e objetos firmados. Não se escreve para alcançar algum tipo de êxito (textual, de uma narrativa retórica), reconhecimento (autoral, pessoal), mas por pura necessidade. Como o personagem *Forrest Gump*, do filme homônimo de Robert Zemeckis de 1994, que um dia simplesmente decide iniciar uma jornada como um corredor-peregrino, ao entrar em uma sequência de *cooper* onde as noções de início ou fim se diluem, a escrita do desastre transita nesta ausência de finalidade. Quando várias pessoas se aproximam e passam a seguir aquele estranho e inútil maratonista, elas o fazem com o desejo de que ele lhes entregue algum sentido à vida, alguma bandeira a ser hasteada ou a defesa de alguma causa, vontades excessivamente humanas, carregadas de humanismos das mais diversas ordens, e que acabam por não serem correspondidas.

A dificuldade de fixar a figura do autor no desastre também se dá por este desconhecimento do motivo, não se sabe por que se escreve, não existem justificativas plausíveis ou aceitáveis: “Vouloir écrire, quelle absurdité : écrire, c'est la déchéance du vouloir, comme la perte du pouvoir, la chute de la cadence, le

désastre encore”¹⁴. No desastre a escrita alcança um grau máximo de inutilidade, ou seja, longe de um discurso utilitário e aplicável. Um dado primordial a ela reside no fato de que “écrire est évidemment sans importance, il n'importe pas d'écrire. C'est a partir de là que le rapport à l'écriture se décide”¹⁵.

A escrita do desastre pode ser considerada a experiência-limite da qual fala Blanchot: ela carrega cada aspecto da literatura ao seu extremo, embaralhando suas regiões fronteiriças e levando-a a condições limítrofes. Não há outra forma de tentar minimamente trabalhar com o conceito de desastre a não ser tendo sempre em mente a frase: “Danger que le désastre prenne sens au lieu de prendre corps”¹⁶. O processo do desastre é invisível, rasteiro, por isso talvez a única maneira de torná-lo minimamente visível seja através de seus vultos em livros, filmes, pinturas, filosofias, músicas etc. Não dar a ele sentido, explicação, mas sim torná-lo matéria: sonora, visual, de reflexão. A escrita do desastre nos faz perder referências a tal ponto, que torna insípida e desnecessária uma pergunta como “sobre o que está se falando/escrevendo aqui?”. Mais uma vez a dúvida se faz presente e necessária.

É possível pensarmos o desastre a partir de uma visão de alquimia, sendo ele uma substância formada a partir de componentes específicos, ditados e manipulados fragmentariamente por Blanchot em *L'Écriture du Désastre*. Esta espécie de fármaco filosófico-literário possui evidentemente em sua composição química alguns substratos que causam efeitos, em sua maioria colaterais e improváveis. Quais seriam então estes efeitos na escrita? A seguir especulamos acerca de alguns destes elementos, citados recorrente e exaustivamente em *L'Écriture du Désastre*, e buscamos apreender o modo como cada um deles pode se relacionar com a escrita.

14. Ibidem, p.24.

15. Ibidem, p.27.

16. Ibidem, p.71.

Elementos de composição do Desastre

A Passividade

O desastre localiza-se em território inabitável, caracteriza-se por tornar-se evento sem nunca acontecer perante nossos olhos: nos descobrimos em postura passiva. Ele pertence a um presente sem presentificação, posto que não pode ser vivenciado. Não vamos de encontro a ele, é ele que vem de encontro a nós – não conseguimos tocá-lo, mas ele nos toca. Nossa dificuldade maior reside em que não estamos acostumados a pensar a passividade de outro modo que não sob a esfera da inatividade, do que não é

17. Ibidem, p.31.

18. KLOSSOWSKI, Pierre.
Nietzsche and the Vicious Circle,
1997, p.139.

19. DE PAULA, José Agrippino.
Lugar Público, 2004

ativo. Mais uma vez não se trata de um jogo dialético – de simples posições opositoras. A passividade em Blanchot aproxima-se mais da ideia de errância. No caso da literatura, em uma escrita que se costura por um fluxo, sua criação está diretamente ligada ao processo em que se dá, não há um pensamento a *priori*, preconcebido, de uma narrativa, por exemplo, mas sim uma linha que só vai se desenhando a partir do momento em que começa a ser traçada e disseminada.

Il y a la passivité qui est quiétude passive (figurée peut-être par ce que nous savons du quiétisme), puis la passivité qui est au-delà de l'inquiétude, tout en retenant ce qu'il y a de passif dans le mouvement fiévreux, inégal-égal, sans arrêt, de l'erreur sans but, sans fin, sans initiative.¹⁷

Este movimento febril, incessante e descontínuo, portanto errante, caracteriza-se por uma *fluxografia*, onde sua interrupção não se dá por fatores como a falta de coerência e desenvolvimento narrativo, mas simplesmente por um esgotamento, que dá lugar a um novo movimento, que por sua vez só cessa (brevemente ou não – sua duração é variável) através de um novo esgotar. Por isso também é importante aqui a ideia de fragmento, pois estes movimentos acabam por constituir blocos de escrita que se dispõe de maneira particionada. Seus limites não são bem definidos, uma espessa névoa povoa suas fronteiras impedindo-nos de visualizar pontos finais ou iniciais. A repetição também auxilia a configuração desta indiscernibilidade. A fluxografia engendra uma dispersão da narrativa ao mesmo tempo em que a dispensa em um caos narrativo. Aqui, não se escreve com uma intenção, com um objetivo, e esse talvez seja o grande mote catalisador de uma nova transformação na escrita.

The day human beings to learn how to behave as phenomena devoid of intention – for every intention at the level of the human being always implies its own conservation, its continued existence – on that day, a new creature would declare the integrity of existence.¹⁸

Podemos pegar como um exemplo de escrita que se dá em e no processo, em uma fluxografia, um escritor como o brasileiro José Agrippino de Paula. Em um livro como *Lugar Público*¹⁹ (1965) podemos presentir esta escrita que se escreve *em andamento*, que vai se desenhando dentro da própria produção do texto. Os períodos, as frases são concebidas independentemente de que as antecede, além de recorrerem insistentemente à repetição, como trechos de um certo *leitmotif*. Deste modo, o ato da escrita se torna um persistente êxodo, uma peregrinação sem destino – algo que pode ser associado à ideia de nomadismo, em aberturas para a exploração de territórios, já bastante trabalhada na filosofia, principalmente a partir de Deleuze.

Assim como com a ideia de fronteira territorial, de espaço, o tempo da passividade borra seus pontos referenciais, ele: “exclut le 'sujet' du présent et le présent du sujet”²⁰. Quando a presentificação passa a, não deixar de existir, mas embaralhar suas coordenadas, uma suspensão do tempo cronológico e linear é operada. Nos escritos desta dada fluxografia a própria memória, o que seriam referências a um passado no caso, se confunde com outros tempos, impedindo a fixação e atestação de uma marcação temporal. Nesta passividade, as vontades do sujeito, de um ego, são suprimidas ou ao menos extremamente atenuadas, este ser não persegue nada, somente retém o desejo de se manter passivo.

Um dos estímulos literários para Blanchot quanto à passividade diz respeito ao livro *Bartleby, o escriturário* de Herman Melville²¹. O pensador francês vê na persona de Bartleby uma espécie de corporificação da própria passividade, aquela que se nega sem negação, abrindo passagem para a dúvida, para uma suspensão da definição e do definitivo. Este aparentemente excêntrico escriturário não se opõe ao ato, ele apenas diz que “preferiria não o fazer”. Não se trata de um puro niilismo, um “nada de vontade”; esta passividade engendra uma *impostura*. A declaração de Bartleby implica um desvio por constar como algo inesperado, que desmonta, desarma e abandona sem reação aquele que demanda, que clama por uma resposta, por uma reação. Assim como a personagem de Melville, a escrita no desastre, ao se ver na obrigação de se pronunciar – de dar sentido à linguagem – opera de maneira a escapar de uma severa ordem. Afirma Blanchot:

La passivité ne consent, ne refuse : ni oui ni non, sans gré, seul lui conviendrait l'illimité du neutre, la patience immaîtrisée qui endure le temps sans lui résister. La condition passive est une incondition : c'est un inconditionnel que nulle protection ne tient sous abri, que n'atteint nulle destruction, qui est hors soumission comme sans initiative – avec elle, rien ne commence; [...]²²

A atividade mesmo da digitação, ação frenética em que se prima pela velocidade e por uma insensibilidade no que se escreve – já que seu conteúdo pouco importa para o digitador – demonstra ainda mais essa postura quase inerte.

Dans *Bartleby*, l'énigme vient de la “pure” écriture qui ne peut être que copie (ré-écriture), de la passivité dans laquelle cette activité disparaît et qui *pass*e insensiblement et soudainement de la passivité ordinaire (la re-production) à l'au-delà de tout passif [...] *Je préférerais ne pas* (le faire). Cette phrase parle dans l'intimité de nos nuits : la préférence négative, la négation qui efface la préférence et s'ef-

20. GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du Fragment*, 1995, p.169.

21. MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*, 2007.

22. BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.52.

23. Ibidem, p.219.

24. Ibidem, p.29-30.

25. Idem. *A conversa infinita 3 – a ausência de livro*, 2010, p.36.

26. Ibidem.

face en elle, le neutre de ce qu'il n'y a pas à faire, la retenue, la douceur qu'on ne peut dire obstinée et qui déjoue l'obstination avec ces quelques mots; le langage se tait en se perpétuant.²³

A passividade passa por uma espécie de intuição que a evoca, que a faz entrar em trânsito, em direção à supressão do sujeito, à uma voz da indeterminação, que será a do *neutro*. Algo se passa entre a escrita e a própria passividade que acaba por ser exposto na linguagem. Quanto a esta relação bastante peculiar afirma o pensador francês:

S'il y a rapport entre écriture et passivité, c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu – le désœuvrement du neutre, la rupture silencieuse du fragmentaire.²⁴

O Neutro

Acerca do conceito de *neutro* afirma Blanchot:

“O neutro: o que entender por essa palavra?” – “Talvez não haja então nada a entender.” – “Sendo assim, excluir de início as formas sob as quais, pela tradição, somos mais tentados a aproximarmo-nos dele: objetividade de um conhecimento; homogeneidade de um meio; intercâmbio de elementos; ou ainda, indiferença fundamental, ali onde a ausência de fundo e a ausência de diferença caminham juntas.” – “Nesse caso, onde estaria o ponto de aplicação de tal palavra?”²⁵

A partir deste monólogo plural de Blanchot – consigo e com seus outros –, diríamos de saída que o neutro está sob o abrigo da pura indeterminação, ele é figura oscilante que não se deixa apreender como voz de gênero ou categoria (nem homem nem mulher, nem presente nem onisciente), ocupante de uma posição entre o visível e o invisível. A chave parece estar não em margens aparentemente opostas, mas novamente em um *entre*. Ele é impessoal, portador de vozes cambiantes e anônimas, onde não encontramos uma pessoa. Blanchot executa mais um nó no pensamento ao dizer:

[...] *digamos que seria neutro aquele que não intervém naquilo que diz; assim como poderia ser tida por neutra a fala, quando se pronuncia sem levar em conta aquele que a pronuncia ou sem levar-se a si própria a conta, como se, ao falar, ela não falasse, deixando falar aquilo que não se pode dizer naquilo que há para dizer.*²⁶

A partir deste exemplo nos perguntamos (dentre muitas possibilidades): como é possível não intervir naquilo que nós mesmos dizemos? Como anunciar, emitir uma fala, uma escrita, na qual não nos colocamos? Dizer sem se dizer, ou dizer sem dizer a si, ou de si. Nesta fala há evidentemente um afastamento de um “eu” enunciativo/enunciador, do sujeito que se revela já de antemão na escrita. Primeiras, segundas ou terceiras pessoas não se encontram, não há um pronome pessoal firmador. Enraizados que estamos em uma tradição literária, esta ideia novamente nos soa como uma afronta, como mais “uma ameaça e um escândalo para o pensamento”²⁷.

O neutro é um conceito bastante resgatado em Blanchot quando a literatura aparece de maneira a subverter e desfazer a presença do autor, ou mesmo de uma voz narrativa que anuncia uma história, um discurso. Mesmo quando uma voz narrativa apresenta-se de forma clara, no transcorrer do texto ela parece renunciar à sua condição de protagonista para trazer à tona, e colocar em posição de destaque, outro aspecto de estranhamento, da ordem do irreconhecível. Escreve-se, anuncia-se, de uma fonte emissora desconhecida. Peter Pál Pelbart indica esta condição do neutro que tem um autor em processo de desaparecimento:

Como se o pensamento também fosse chamado a cavar em si uma região de refluxo, inabitada e inabitável, uma zona de cegueira e de impossibilidade, de interrupção, a fim de que algo pudesse advir. O mesmo diz respeito ao autor: é preciso que ele se retire, enquanto sujeito, é preciso que ele desapareça enquanto eu, para que advenha a literatura no seu livre jogo, na sua exterioridade própria e pura.²⁸

Sobre este afastamento do sujeito, de um “eu”, o poeta Emil Cioran diz que a escrita é “non pas expression, mais expressivité”²⁹. O ser que se coloca não está mais apenas “se expressando”, mas atuando diversamente por meio de uma performance escrita sem rosto definido. Esta voz que vem de um local indiscernível – essa voz “vinda de outro lugar” – alterna sua existência entre a possibilidade de ser e não-ser: “narrar põe em jogo o neutro”³⁰. Para além da narrativa há também esta figura do autor que incessantemente se perde e se retira.

A voz narrativa carrega o neutro. Carrega-o na medida em que: 1) falar no neutro é falar à distância, reservando essa distância, sem *mediação* nem *comunidade*, e mesmo experimentando o distanciamento infinito da distância em que rege a dissimetria, sem que um ou outro dos termos seja privilegiado, é precisamente o neutro (não se pode neutralizar o neutro); 2) a fala neutra não revela nem esconde. Isso não quer dizer que ela nada signifique (pretendendo abdicar do sentido sob a forma do não sentido), isso quer

27. Ibidem, p.30.

28. PELBART, Peter Pál. “Excurso sobre o Desastre”, 2007, p.65-74.

29. GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du Fragment*, 1995, p.190.

30. BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 3 – a ausência de livro*, 2010, p.147.

31. Ibidem, p.150-151.

32. LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973.

33. AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*, 1993.

34. Para maiores detalhes sobre este movimento, acessar: http://www.huffingtonpost.com/high-times/anonymous-unmasked_b_5065038.html

dizer que não significa do modo como significa o visível-invisível, mas que abre na linguagem um poder outro, estranho ao poder de aclaração (ou de obscurecimento), de compreensão (ou de mal-entendido). Ela não significa à maneira ótica; ela se mantém fora da referência luz-sombra que parece ser a referência última de todo conhecimento e comunicação a ponto de fazer-nos esquecer que ela só tem o valor de uma metáfora venerável, isto é, inveterada; 3) a exigência do neutro tende a suspender a estrutura atributiva da linguagem, essa relação ao ser, implícita ou explícita, que, em nossas línguas, coloca-se imediatamente tão logo alguma coisa é dita.³¹

Estas duas condições de afastamento – a do autor e a da voz narrativa – não resultam pura e simplesmente (erro que podemos incorrer no perigo de uma primeira e alvoroçada leitura) em uma aproximação do não-senso (o dito “*non sense*”), mas sim em um caminho de transitoriedade, que abre frestas para uma diferença, esta é tornada condição possível pois um “eu” desejoso de sentido não se faz mais presente. Isto leva também, e conseqüentemente, a uma perda, a um afastamento da noção de obra, já que para esta existir um criador, um autor é necessário. Desindividualizar a escrita, a literatura, é uma das condições para que o neutro possa emergir. Ele, o narrador ou o autor, busca se esquivar, se esconder, ocupar posição de desfoque.

Em um mesmo lastro efetivado pelo neutro, podemos localizar outros agentes de indeterminação em diferentes campos de atuação. Três casos em específico nos chamam a atenção: na literatura, com a partícula “*it*” de Clarice Lispector; na filosofia, com o *ser qualquer* de Giorgio Agamben; e em um sentido político de cyberativismo, com o *movimento anonymous*. No livro *Água Viva*³², Clarice Lispector menciona um “mistério impessoal” incorporado pela partícula, proveniente do inglês, “*it*”. Esta partícula age de alguma maneira em todas as coisas do universo (em um humano, em uma ostra...), como que um desconhecido que pode incorporar em tudo, quase como matéria orgânica, palpável. Já o *ser qualquer* de Agamben³³ não segue seu sentido e forma recorrentes, de nomeação de um qualquer, indiferente; ele escapa ao pertencimento de qualquer grupo, classe ou gênero, colocando sua força em uma vontade (na quebra etimológica da palavra *qual-quer*) que não fala “em nome de”, mas por necessidade potencializadora. No terceiro caso, a atuação do *movimento anonymous*³⁴ caracterizada por ataques *hackers* sobretudo à instituições financeiras e de controle e espionagem – de grandes bancos internacionais à CIA e o FBI – é realizada sempre através da utilização desta identidade anônima, que visa diluir o sujeito para dificultar sua identificação e conseqüente penalização, além de possibilitar a coexistência de ataques múltiplos de uma só face indeterminada que aponta de diversos locais: persona inexistente, máscara que pode ser vestida por quem bem quiser.

O Silêncio

Como seria uma escrita do silêncio? Como seria possível exprimi-lo em linguagem? Quando o silêncio se apresenta, a literatura necessariamente deixa de existir? Ele parece ser agente provocador de fascínio.

Le silence est peut-être un mot, un mot paradoxal, le mutisme du mot (conformément au jeu de l'étymologie), mais nous sentons bien qu'il passe par le cri, le cri sans voix, qui tranche sur toute parole, qui ne s'adresse à personne et que personne ne recueille, le cri qui tombe en décri. Le cri, comme l'écriture (de même que le vif aurait toujours déjà excédé la vie), tend à excéder tout langage, même s'il se laisse reprendre comme effet de langue, à la fois subit (subi) et patient, la patience du cri, ce qui ne s'arrête pas en non-sens, tout en restant hors sens, un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffable-indéchiffable.³⁵

Através deste trecho podemos arriscar que o silêncio na escrita pode ser alcançado por meio de uma ultrapassagem frente à linguagem, que, mesmo tendo as palavras como fonte, utilizando-as como matéria-prima, que possa esgotá-la (é o caso de um livro como *Pra frente o pior*³⁶ de Samuel Beckett). Este silêncio já parece constar em toda palavra (está escondido em cada uma delas) – e ele próprio mascara em si uma “palavra muda” – um grito que empurra a linguagem para fora dos códigos de significação, deixando exposta a ausência de sentido ou de alguma suposta coerência, pensada como inexorável na representação. Nesta direção, diz Gilles Deleuze: “Esta língua moderna que escava uma 'língua estranha em sua língua' e, através de um número ilimitado de construções gramaticais superpostas, tende a uma expressão atípica, agramatical, como que visando ao fim da linguagem [...]”³⁷.

Para Blanchot, o silêncio seria mais um sintoma de um amargo desejo, da vontade de nos aproximarmos do inalcançável, do impossível: “Le silence est impossible. C'est pourquoi nous le désirons”³⁸. Na esteira do desastre ele é um componente que não poderia faltar a essa escrita do inapreensível, aquela que mesmo em mutismo escreve, não deixa de se anunciar, já que este silêncio do qual as palavras são portadoras busca dizer algo, se coloca em posição de necessidade, exigência. O silêncio da linguagem pode ser ensurdecador. Com ele, o pensamento de Blanchot alça-se a mais um grau de ruptura, arrancando do texto literário mais uma de suas certezas pretensamente inabaláveis, a do discurso. Como extrair o silêncio da linguagem? Como levar a escrita ao ponto dela mesma calar-se, ou melhor, silenciar-se?

35. BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.86.

36. BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*, 2012.

37. DELEUZE, Gilles. *Foucault*, 2005, p.141.

38. BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.23.

39. Ibidem, p.29.
40. Idem. *A Conversa Infinita 2 – a experiência limite*, 2007, p.273.
41. Idem. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.51.
42. Ibidem, p.208.
43. Ibidem, p.185.
44. Idem. *A Conversa Infinita 2 – a experiência limite*, 2007, p.168.

Depuis que le silence imminent du désastre immémorial l'avait fait, anonyme et sans moi, se perdre dans l'autre nuit où précisément la nuit oppressante, vide, à jamais dispersée, morcelée, étrangère, le séparait et le séparait pour que le rapport avec l'autre l'assiégeât de son absence, de son infini lointain, il fallait que la passion de la patience, la passivité d'un temps sans présent – absent, l'absent de temps – fût sa seule identité, restreinte à une singularité temporaire.³⁹

O que aparentemente seria arma letal, de destruição em massa para a escrita, acaba a alimentando. É também neste silêncio, por vezes em uma ausência da linguagem, que o desastre se faz pressentido. Blanchot reafirma também que toda palavra sofre um assombro do silêncio e que, evocando Nietzsche, diz: “As palavras que trazem a tempestade são as mais silenciosas”⁴⁰.

Garder le silence. Le silence ne se garde pas, il est sans égard pour l'œuvre qui prétendrait le garder – il est l'exigence d'une attente qui n'a rien à attendre, d'un langage qui, se supposant totalité de discours, se dépenserait d'un coup, se désunirait, se fragmenterait sans fin.⁴¹

Este desgaste da linguagem, que a deixa em ruínas, é fruto também de uma repetição que se dá incessantemente, a ponto de culminar no silêncio. Liquefazendo uma retórica, a vontade puramente nomeadora e indicial das palavras é desfeita, abrindo caminho para uma ausência, ocupada por este silêncio: “Laissons au silence cette phrase qui ne veut peut-être dire que le silence”⁴².

A Vigília

O dia demora a chegar, há um intenso eclipse solar.

Fausto Fawcett

Da vigília se pode dizer que é o instante delirante – um sono sem sonho como diz Blanchot. Àquele que permanece em vigília não é oferecida a opção de descanso. Para o pensador francês, a imagem do ser neste estado estaria ligada à maneira como o escritor – um escritor do desastre – operaria: “L'écrivain, l'insomniaque du jour”⁴³. Este escritor está sempre em eterna vigília, sob a vigilância de sua própria criação, produção. Mesmo quando não está efetivamente escrevendo, há algo em ocorrência, processando matéria que pode vir a se tornar literária. Quando mergulhado na escrita se encontra em um “Mundo do sonho privado de sono, em que se vai e vem sem nada agarrar e, no entanto, abismo em que o repentino decide...”⁴⁴. Este estado do desastre é mais um que se prima pelo incontrolável e incontornável.

Na persistência desta condição, o protoautor de uma escrita do desastre se mantém em inconstante estado de risco sob diversos aspectos, sendo um deles o do sentido: “Veiller sur le sens absent”⁴⁵. A vigília pensada por Blanchot se aproxima do eterno retorno de Nietzsche, pois marca este dia, este tempo, sem início nem fim, dado a um círculo vicioso de insônia criadora sem sujeito nem desejo – o neutro nunca dorme.

Remete-se a uma espera, de algo que não se pode identificar, e quando identificável não se pode confirmar a aparição. Uma perpétua vigília – daí a imagem do escritor como o insone do dia – é nesta condição que o escritor do desastre se desencontra. O estado onírico também se faz presente aqui, pois mesmo no sono, o insone do dia não pode descansar, sonhar acordado é sua única possibilidade, o que o aproxima do delírio e de uma alucinação:

Do sonho, nós não saberíamos nos recordar; se ele vem a nós – mas de qual vinda? Através de qual noite? –, não é pelo esquecimento, um esquecimento que não é somente de censura ou de recalque. Sonhando sem memória, de uma maneira tal que todo sonho temporário será um fragmento de resposta a um morrer imemorial, riscado pela repetição do desejo.

Não há cessação, não há interrupção entre o sonho e o despertar. Nesse sentido, é possível dizer: jamais, sonhador, você não pode despertar (nem, ao menos, te deixar assim chamar, interpelar).⁴⁶

O desastre blanchotiano é esta vigília que não se pode abandonar. A noite seria o período no qual tudo parece descansar, silenciar-se, mas que, no entanto, não deixa de existir. A questão é que neste estado ela deixa de apresentar este caráter de descanso. Isto incide em um embaralhamento, uma simbiose entre períodos. Se apresenta então uma indiscernibilidade entre dia e noite, claro e escuro, as marcações temporais que garantem a passagem de um dia desaparecem. Mesmo quando estamos em sono o mundo continua a desenrolar-se, apesar de termos às vezes a impressão de que tudo submete-se ao apertar de uma tecla *pause*, tornando-se inerte, para só retomar seu movimento ao acordarmos. Esta é necessariamente uma visão subjetiva, presa ainda ao “eu” (o que não ocorre no desastre): “a vigília é descobrir que vida e morte estão necessariamente ligadas, enquanto os homens adormecidos continuam a viver-e-morrer uma falsa aparência de vida mantida”⁴⁷.

Anéis de ligação do Desastre: o inapreensível, a morte

Os elementos/componentes desta alquimia trabalhados neste estudo parecem se ligar em uma cadeia, como anéis de

45. Idem. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.72.

46. Ibidem, p.61.

47. Idem. *A Conversa Infinita 2 – a experiência limite*, 2007, p.13.

48. A morte é inclusive tema recorrente em Blanchot, através de alguns artigos e ensaios (um deles incluído no livro *A Parte do Fogo*), e de livros (*Pena de Morte* e *O instante de minha morte*, um relato de Blanchot sobre uma experiência de quase-morte pela qual passou).

49. BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*, 1980, p.67.

50. Idem. *A Conversa Infinita 2 – a experiência limite*, 2007, p.153.

uma corrente. Não confere portanto uma surpresa que eles se façam presentes um no outro, ou mesmo que possam se confundir em dados momentos. A repetição das palavras/expressões se fez presente dada à limitação nomenclatória, e própria a uma linguagem já por demais saturada.

Estes elementos do desastre parecem fazer parte de uma mesma engrenagem, participando de uma espécie de reação em cadeia, ou de um efeito dominó, pois a partir do momento em que um deles se faz presente na escrita, os outros também iniciam movimentos de aparição, tendo seus dispositivos acionados.

O desastre blanchotiano catalisou uma série de processos de indeterminação dentro da escrita – aspecto latente em seus elementos. A morte⁴⁸ atravessa também todos estes componentes, e parece em dados momentos se portar como metáfora exemplar do desastre, principalmente por encarnar algo no qual vivemos em constante iminência, e da qual não podemos falar, nem por nós, nem pelo outro, já que, estando vivos, nunca a atravessamos – a experiência da morte é igualmente inapreensível e indeterminada. Quando nos propomos a falar da morte, nos jogamos no desconhecido, dizemos de algo que não temos conhecimento. Para Blanchot, devemos pensar e escrever como morremos, nesta impossibilidade, praticando uma filosofia e uma literatura da quase-morte, em iminente risco de vida:

Penser comme on meurt : sans but, sans pouvoir, sans unité et précisément sans “comme” – d'où l'anéantissement de la formulation dès qu'elle est pensée, c'est-à-dire pensée de chaque côté, en déséquilibre, en excès de sens et en excès sur le sens – sortie, dehors.⁴⁹

O que interessa ao pensador francês quanto à ideia de morte, dentre outros pontos, é uma condição de incorporação, novamente, do inalcançável, do inatingível. Por isso, ela está tão próxima do desastre, e é o que parece ligar todos seus elementos. Uma (in)equação blanchotiana: *desejar escrever = desejar morrer*. Mas aqui, é importante salientar, se trata novamente de um olhar diverso, neste caso sobre a morte. Diz Blanchot: “Sempre foi tarefa da cultura dar à morte uma espécie de pureza: torná-la autêntica, pessoal, própria ou ainda torná-la possível”⁵⁰. A morte para o autor de *L'Écriture du Désastre* é a impossibilidade de morrer, em um movimento diverso deste da cultura, no qual ele não busca transportá-la ao possível, ao inteligível ou ao sensível, mas à ausência de morte, onde esta se faz pressentida – assim como o desastre.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- BARRENTO, João. *O Mundo está cheio de Deuses – crise e crítica do contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2012
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2 – a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *A Conversa Infinita 3 – a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DE PAULA, José Agrippino. *Lugar Público*. São Paulo: Papagaio, 2004
- GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du Fragment*. Paris: Klincksieck, 1995.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche and the Vicious Circle*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- PELBART, Peter Pál. “Excurso sobre o Desastre”. In: MORAES, Fabiana de; QUEIROZ, Andre; VELASCO E CRUZ, Nina (Orgs.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.65-74.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. “Genealogias da literatura ou imaginar Foucault”. In: PASSOS, Izabel C. Friche; BELO, Fábio R. R. (Orgs.). *Na Companhia de Foucault – 20 anos de ausência*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004, p.66-73.





II. BLANCHOT AFORA



A escrita na sua toca

Notas para uma etologia do animal literário

Eduardo Pellejero
UFRN– CAPES

Resumo

Em 1947, Julio Cortázar afirmava que a literatura é um recinto fechado, com os seus princípios e os seus fins, mas ao mesmo tempo, no seu âmbito, tem lugar uma busca *extralivresca*. Alguns anos mais tarde, Maurice Blanchot praticava uma reformulação da questão que a literatura é para si, e encontrava novamente o ponto de partida da sua investigação no gesto, ao mesmo tempo de um desespero total e de um otimismo sem limites, do recolhimento radical ao qual se encontra associado o espaço literário. O presente artigo pretende interrogar essa singular ideia da literatura estabelecendo um diálogo possível entre a obra crítica de ambos os autores.

Palavras-chave: Julio Cortázar; Maurice Blanchot; literatura; solidão; existência.

Resumen

En 1947, Julio Cortázar afirmaba que la literatura es un recinto cerrado, con sus principios y sus fines, pero al mismo tiempo, en su ámbito, tiene lugar una búsqueda extra-libresca. Algunos años más tarde, Maurice Blanchot practicaba una reformulación de la cuestión que la literatura es para sí, y encontraba nuevamente el punto de partida de su investigación en el gesto, al mismo tiempo de una desesperación total y de un optimismo sin límites, del recogimiento radical al cual se encuentra asociado el espacio literario. El presente artículo pretende interrogar esa singular idea de la literatura estableciendo un diálogo posible entre la obra crítica de ambos autores.

Palabras clave: Julio Cortázar; Maurice Blanchot; literatura; soledad; existencia.

1. Cf. BATAILLE, George. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*, 2001, p.

118: “Não há dúvidas de que a arte não tem essencialmente o sentido da festa”.

2. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 99.

Herdei dos meus antepassados as ânsias de fugir. Dizem que o meu sangue é europeu. Eu sinto que cada glóbulo procede de um ponto diferente. De cada nação, de cada província, de cada ilha, golfo, acidente, arquipélago, oásis. De cada bocado de terra ou de mar usurparam algo e assim me formaram, condenando-me à eterna busca de um lugar de origem. [...] Herdei o passo vacilante com o objeto de não estatizar-me nunca com firmeza em lugar nenhum.

Alejandra Pizarnik

Foi e continua a ser um mistério para nós por que alguém se fecha num quarto para escrever, por que alguém se senta e dobra as costas para escrever, quando a vida está lá fora e é uma dança que exige ser bailada com fanatismo, como dizia Bataille¹. Não nos são estranhas as circunstâncias que levaram um ou outro escritor a recolher-se material ou simbolicamente: sabemos das idas e voltas de Kafka com as mulheres, do progressivo e definitivo isolamento de Alejandra Pizarnik, do retiro que Maurice Blanchot se impôs até o final dos seus dias. Também não nos é alheia a doce, a enlouquecedora experiência de atravessar a noite transportados pela leitura de um livro, para descobrir na manhã a estranheza do mundo e a precariedade do eu, reincorporando-se penosamente a partir das sombras da imaginação. O que ignoramos, o que estamos longe de saber, e ao mesmo tempo o que nos interroga de forma persistente e imperativa é a razão, o sentido (ou o impulso, a pulsão) que subjaz nesses gestos ao mesmo tempo ostensivos e reservados, nervosos e contidos, que subtraem o animal que somos dos ciclos da necessidade e o homem que ensaiamos ser da ordem dos projetos.

Em 1947, sensivelmente antes da publicação do livro de Sartre sobre a literatura e em geral dos ensaios de Blanchot que comporiam *A parte do fogo*, Julio Cortázar se colocava essa exata pergunta sobre o horizonte aberto pelas tentativas do surrealismo e do existencialismo, elevando a questão à ordem de uma manifestação paradoxal da humanidade do homem, das suas fontes secretas². Cortázar não vê na experiência literária apenas um meio privilegiado para levar adiante empresas sociais ou políticas, morais ou pedagógicas, mas também não reduz essa experiência a um puro jogo formal. Conjugando uma aventura sem qualquer compromisso pragmático e uma responsabilidade sem determinações, a experiência literária transborda para ele os estreitos limites da vivência estética (do escritor e do leitor nos seus quartos respectivos) e a rígida dialética da tarefa histórica (do homem enquanto agente de mudança), dando conta de uma obscura intencionalidade que excede as suas obras. O meramente literário, o delicado ofício de dar forma a uma história, de buscar uma palavra justa, e também o prazer de acompanhar uma história, de dar com uma palavra que sentimos que poderia

ser nossa (ou, melhor, de todos), tudo isso que se condensa no objeto que é para nós o livro, afeta a gravitação de fins e de valores *extraliterários* – que, por outra parte, não conhecem outro espaço que o literário para a sua manifestação. A literatura é um recinto fechado, com os seus princípios e os seus fins, mas no seu âmbito tem lugar a revelação de algo que excede a literatura, que a abre; lugar estranho onde é celebrada uma busca *extralivresca*, que exige a destruição da “gaiola dourada da literatura tradicional”³ mesmo quando dependa essencialmente da literatura (dos seus artifícios e das suas imposturas) para levar-se a cabo⁴. Alguns anos mais tarde, Maurice Blanchot praticava uma reformulação da questão que a literatura é para si, na qual, apesar da distância física e das diferenças linguísticas, ecoava a abordagem cortazariana⁵. Blanchot encontra novamente o ponto de partida da sua investigação no gesto, ao mesmo tempo de um desespero total e de um otimismo sem limites, do recolhimento radical ao qual se encontra associado o espaço literário, essa invenção da solidão. De desespero, porque voltar as costas ao mundo é assumir a vaidade da ação histórica, desistir de qualquer compromisso na luta pelo bem comum, recusar o apelo da comunidade. De otimismo, porque escrevendo a partir do abismo da sua solidão, o escritor pressupõe um leitor que eventualmente acolherá a sua obra numa solidão não profunda, dando conta da possibilidade de uma comunicação sem objeto, sem mensagem, sem fim. Otimismo desesperado, dir-se-ia, e paradoxal⁶. Numa época em que o absoluto se reconhece apenas na efetividade histórica, isto é, na seriedade da ação e na tarefa da liberdade real, na participação na obra humana geral e na afirmação de um dia pleno, escrever é uma forma de deserção, não pode deixar de sê-lo. Mas escrever é também, notavelmente, uma forma de revisitar o tempo e de regressar ao mundo a partir de uma perspectiva singular que conjuga a crítica e a criação, a aflição e a oportunidade. Pela literatura, com efeito, o homem é arrancado fora da esfera da ação possível, colocando em causa a suficiência dos seus empreendimentos concretos e, mais profundamente, o fundamento da ação histórica em geral; mas, na mesma medida, pela literatura se afirma a pertença do homem a uma exterioridade sem intimidade nem limite, que os melhores escritores exploram temerariamente, sem resguardar-se nos refúgios do familiar. Isso quer dizer que na literatura se conjugam a renúncia a tudo o que não tenha a escrita por fim e a impossibilidade de encontrar na escrita um fim em si mesmo, porque começa e acaba sempre fora de si mesma: “na história, etc.”⁷. A literatura é um templo, mas um templo para a manifestação de algo que excede a literatura (nas suas figuras históricas), um estranho templo onde é celebrada uma busca extraliterária que exige a transgressão das suas leis, a perfuração dos seus muros e, em última instância, a destruição do próprio templo⁸.

3. *Ibidem*, p. 33.

4. A convicção de Cortázar em relação a isto se funda nas experiências literárias às quais dirige a sua atenção: “os recursos verbais, *entendidos a partir de uma atitude nova*, excedem em eficácia e riqueza qualquer outra forma de manifestação e ação do homem”. *Ibidem*, p. 41.

5. A questão, poderia dizer-se, estava no ar do tempo.

6. Cf. BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*, 1990, p. 98: “‘Os otimistas escrevem mal’ (Valéry). Mas os pessimistas não escrevem?”.

7. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 2011, p. 349.

8. Cf. *Idem*. *O livro por vir*, 2005, p. 303.

9. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 46.

10. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 66: “Esa agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir.”

11. La literatura forma parte de ese cristal esmerilado en la medida y que, por un lado, las formas tradicionales imponen límites a lo expresable, empobreciendo el sentido de la experiencia, encerrando al hombre en el uso estético del lenguaje, y, por otro, en sus versiones escapistas, la palabra funciona como un somnífero y como una fábrica de sueños, ofreciendo sucedáneos de la experiencia y formas vicarias de vida. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 77.

12. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 49.

13. *Ibidem*, p. 53.

14. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 270.

15. Claro que a fantasia de encontrar no livro um refúgio persegue os exploradores dos abismos mais intensos. PIZARNIK, Alejandra. *Diários*, 2012, p. 275: “Escrever apenas um livro em prosa, em lugar de um de poemas ou fragmentos. Um livro ou uma morada onde proteger-se?”

16. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 93. Cf. SAN PAYO, Patricia. “O ‘fora’ de Blanchot: escrita, imagem e fascinação”, 2008, p. 17: “[A experiência do fora própria da literatura] é a experiência do fora que se abra no interior da própria linguagem, um fora de todo o discurso significativo que, no entanto, não constitui um limite da linguagem, dado que se trata de uma abertura que a ilimita do interior.”

Nem a literatura, nem muito menos o universo, culminam no livro. A condição humana não é redutível esteticamente, e quando esquece isso o escritor falseia a substância do homem que pretende manifestar na sua multiplicidade e totalidade⁹. A atenção dos escritores surrealistas e existencialistas, e quiçá a nossa, parece concentrada nisto: destruir, através da escritura, *o cristal esmerilado que nos impede a contemplação da realidade*¹⁰, da qual a literatura também faz parte¹¹. Não existe senão uma contradição superficial nisto. A literatura enquanto *modo verbal do ser do homem* denuncia a literatura (e, através da literatura, as estruturas da representação) enquanto *condicionante da realidade*¹²; a literatura enquanto *apresentação* imediata (do âmbito vital completo da existência) problematiza a literatura enquanto *representação* mediadora (formulação de ordens *extraestéticas*). Cortázar é contundente nisto:

A história da literatura é a lenta gestação e desenvolvimento dessa rebelião. Os escritores ampliam as possibilidades do idioma, levam-no ao limite, buscando sempre uma expressão mais imediata, mais próxima do fato em si que sentem e querem manifestar, quer dizer, uma expressão não-estética, não-literária, não-idiomática. O ESCRITOR É O INIMIGO POTENCIAL — E HOJE JÁ ATUAL — DO IDIOMA.¹³

Noutras palavras, as formas rebeldes negam qualquer ordem da representação, as categorias que dão uma figura à existência e um sentido à história, e inclusive os gêneros literários tradicionais enquanto modos de manifestação existencial ou crítica da realidade. Pretendem ser uma força cáustica, capaz de destruir, ao mesmo tempo que destrói a sua própria autoridade, os prestígios dessa reflexão que impõe o seu sentido ao mundo, remetendo-nos a um lugar estranho, onde o indefinido do erro e do errar pode quiçá preservar-nos do disfarce do inautêntico¹⁴. O livro deixa de ser um recinto fechado onde proteger-se¹⁵, deixa de propor-se apenas como coisa literária ou experiência estética, exigindo ser aprendido como espantosa aventura humana onde uma aparência de ser, levantada no vazio que a literatura cava na linguagem, abate as fronteiras escolásticas da razão¹⁶.

Cortázar e Blanchot coincidem igualmente no singular papel que atribuem à solidão. Sabemos que para Blanchot o recolhimento é uma espécie de disposição anímica fundamental (como a angústia era para Heidegger), através da qual o escritor retira a linguagem do curso do mundo, despojando-o do que faz da linguagem um poder pelo qual, se fala, é o mundo que fala, é o dia que se edifica pelo trabalho, pela ação e pelo tempo¹⁷. Só através da frequência da solidão à qual a literatura submete a linguagem é possível o assalto às fronteiras, aos limites do que é humano¹⁸.

Por sua vez, Cortázar associa a solidão a uma potência corrosiva ante a qual qualquer *Weltanschauung* ingênua faz-se pe-

daços, e dentro da qual o escritor, inclinado sobre si mesmo, compreende que está só com a sua riqueza interior e, para dizê-lo numa linguagem clássica, pode entregar-se ao livre jogo das suas faculdades¹⁹. A apreensão de certas realidades não se dá em companhia, exige a deserção da cidade humana, e a recusa de qualquer forma de docência, de prédica, de sistema²⁰. Nesse sentido, a solidão constitui um momento essencial para a afirmação da liberdade – “em torno da pessoa que escreve livros sempre deve existir uma separação dos outros”, dizia Marguerite Duras, “uma solidão real do corpo que se converte na inviolável solidão do escrever”²¹.

O homem de ação pretende abreviar a solidão, poupar-se a solidão, comprometendo a autenticidade da sua existência. A práxis começa por uma tomada de posição *no mundo*, e isso significa uma limitação deliberada de possibilidades fáticas, uma redução da liberdade: “Quando adere a uma ordem histórica, mesmo que seja para combatê-la, o homem de ação perde eficiência, poder corrosivo, gravitação. Não pode realizar-se a si mesmo mediante a experiência e a ação, porque se vê obrigado a respeitar e sustentar formas dentro das quais ela age”²². A literatura recusa essa limitação da experiência, não reconhece nenhum compromisso possível, reafirma a sua incompatibilidade com a lógica da ação na história²³. Não poderia ser de outra maneira, considerando o movimento que a define: avança em túnel, destruindo para construir, socavando os seus próprios fundamentos para levar a experiência sempre mais longe.

Evidentemente, desertando do domínio da práxis, recusando a própria lógica da ação, abraçando um princípio de inoperância que torna a escrita uma pura passividade à margem da história, o escritor descuida das reais condições da sua emancipação (e dos seus leitores), negligencia o que deve ser feito para que a ideia abstrata de liberdade devesse ser real, e se dá uma liberdade que quiçá não possui²⁴. Daí a desconfiança que inspira nos homens engajados, que veem o recolhimento próprio da literatura como um aspecto de má fé: o apelo do escritor aos seus leitores lhes parece um apelo vazio, que expressa “somente o esforço de *um homem privado de mundo* para voltar ao mundo, *mantendo-se discretamente na sua periferia*”²⁵. Mas o certo é que o recolhimento, sendo um momento necessário da experiência literária, não constitui o seu fim, e que a reserva, mesmo constituindo um princípio de inoperância, não se reduz a um puro sorriso interior²⁶.

A solidão do escritor (tal como a do leitor) não é uma forma de clausura, nem de quietismo: a aparente imobilidade da carne oculta uma atividade ingente; a manifesta introspecção do olhar, uma abertura sem reparos. Pizarnik anotava no seu diário (2 de Fevereiro de 1958): “Esta maneira de ser me faz perder e ganhar. Perder, enquanto me aprisiona, me impede de enfrentar

17. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 17.

18. Cf. Idem. *A parte do fogo*, 2011, p. 26.

19. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 91. DURAS, Marguerite. *Escribir*, 2010, p. 24: “Na vida chega um momento, e acredito que é fatal, ao qual não podemos escapar, em que tudo se põe em dúvida (...). E essa dúvida cresce em torno de nós. Essa dúvida está sozinha, é a da solidão. Nasceu dela, da solidão. Acredito que muita gente não poderia suportar o que digo, fugiria. Daí quiçá que não qualquer homem seja um escritor. Sim. É isso, essa é a diferença. Essa é a verdade. Não há outra. A dúvida, a dúvida de escrever. Portanto, é o escritor, também. E com o escritor todo o mundo escreve. Sempre se soube”.

20. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 111; p. 84: “Mas o Ocidente retorna invariavelmente a um estilo social de cultura, contragolpeia toda a linha ‘oriental’ de individualismo com um acréscimo das problemáticas *comuns*. Ao lado de cada filósofo põe um mestre”.

21. DURAS, Marguerite. *Escribir*, 2010, p. 17.

22. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 97n.

23. Cf. MIRAUX, Jean-Philippe. *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature*, 1998, p. 22, o escritor recusa colocar a sua atividade específica em função das leis do mundo, dando expressão a um universo de inexistência, a um espaço sem lugar, a uma temporalidade desconectada do tempo.

24. Cf. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 2011, p. 325.

25. *Ibidem*, p. 326.

26. Cf. Idem. *O espaço literário*, 2011, p. 230.

27. PIZARNIK, Alejandra. *Diários*, 2012, p. 103.

28. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*, 1974, p. 68; p. 64, 67: “O problema moderno [é] saber como a intenção do pintor renascerá naqueles que olham os seus quadros (...). [O] espectador [que] é atingido pelo quadro, retoma misteriosamente por sua conta o sentido do gesto que o criou e, saltando os intermediários sem outra guia a não ser um movimento da linha inventada, um traço do pintor quase desprovido de matéria, alcança o mundo silencioso do pintor, a partir de então proferido e acessível”.

29. O escritor é um deícida que assombra a cidade fabulando histórias que suprem sobre o plano da expressão as deficiências da história, tornando-as por isso mais evidentes, mais duras, eventualmente insuportáveis. Daí o poder sedicioso da literatura: “por si só, ela é uma acusação terrível contra a existência sob qualquer regime ou ideologia: um testemunho chamejante das suas insuficiências, da sua ineptidão para colmar-nos. E, portanto, um corrosivo permanente de todos os poderes”. VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*, 2002, p. 13.

30. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 61.

31. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 88.

32. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 2011, p. 317.

33. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 89n.

34. *Ibidem*, p. 97; p. 99: “[U]ma análise objetiva das ‘letras e artes’ do século mostra inequivocamente que a angústia do homem nasce em grande medida da

o mundo, e, todavia, me deixa à mercê do mundo. Mas, por outra parte, no reverso do mundo, onde eu me encontro, veem-se muitas coisas vedadas para os outros”²⁷.

Acontece que no espaço literário as relações paradoxais que a escrita mantém com o mundo se subtraem às suas escalas de valores e aos seus horizontes de sentido (começando pelo privilégio dado à lógica da ação histórica e à redução da humanidade do homem à ordem dos projetos). Mais geralmente ainda, a solidão do escritor procura ser superada, mas superada sem pressupor nada em comum. Tal como afirmava Merleau-Ponty, o desafio que é a literatura para si consiste em comunicar sem apoiar-se sobre uma natureza preestabelecida, uma linguagem comum ou uma tradição compartilhada. Retornar ao mundo, para a literatura, dar forma à sua vocação extraliterária, não passa por subordinar-se a empresas extraliterárias servindo de meio de comunicação para mensagens que têm outra origem que a literatura; passa por tornar possível “uma comunicação antes da comunicação”²⁸. Falamos da solidão enquanto impugnação da ordem histórica, das suas intrigas e das suas determinações, também enquanto suspensão de todos os apoios tradicionais, teologias auxiliares e esperanças teleológicas, simbolizadas pela morte de Deus (o escritor é um deícida, dizia Vargas Llosa²⁹).

De resto, a impugnação de todas as falsas formas de comunidade (históricas ou ideais), de todas as variantes de falso infinito (religioso ou metafísico), não impede que, da solidão, o escritor procure o outro – socialmente, numa comunidade por vir (como no caso do existencialismo), ou heroicamente, na supra-realidade da comunicação poética (como no caso do surrealismo). Kafka não pode viver com os outros, mas não sabe viver sozinho³⁰. A literatura assume a solidão como pedra de toque, mas a partir da solidão procura superar e comunicar a experiência profunda que propicia a solidão. A solidão, que conduz o escritor a *uma experiência do homem antes do homem*, exige ser partilhada (comunicada) para fundar *o legítimo começo do homem*³¹. Blanchot dirá: “Escrevendo, [o escritor] não pode sacrificar a noite pura das suas possibilidades próprias, porque a obra só vive se essa noite – e não outra – se faz dia, se o que há nele de mais singular e mais afastado da existência já revelada se revela na existência comum”³².

A solidão não é a condição autêntica do homem, mas só na solidão pode manifestar-se autenticamente essa condição. Nessa mesma medida, se a literatura assume a solidão, é para transcendê-la. Solidão fecunda, diz Cortázar³³, porque se começa como angústia pode acabar em encontro. “A angústia do homem contemporâneo não morde a própria cauda: padecê-la na solidão é premissa e incitação para depois superá-la com altruísmo: ali se abre a etapa de reunião, de comunicação — de comunidade em seu legítimo e já atingido reino”³⁴.

O singular homem angustiado que é o escritor considera possível chegar à comunicação com os homens e ao contato com o cósmico sem recursos vicários, sem eclesialismo estrutural³⁵, está convencido de que esse salto, do Eu ao Tu, do mesmo ao Outro, só existe em ato, que é da ordem do acontecimento, que torna impossível qualquer forma de instituição perdurável, que dispensa qualquer fundamento. Essa comunicação sem pressupostos, que torna impossível a literatura, mas ao mesmo tempo a relança continuamente além das suas configurações históricas, não comunica nada, não passa mensagem alguma, mas é o lugar da abertura do escritor ao leitor, de um ao outro; logo, da transmissão do intransmissível, da alteridade, onde alguém, da sua solidão, acede à solidão de outro, onde “eu sei do teu eu”³⁶, sem redução, sem submissão, sem desmedro³⁷. Se o escritor busca a solidão para facilitar o seu distanciamento de todos os horizontes dados de sentido, de todos os vetores de estabilização da linguagem e de sedimentação do imaginário, é no fundo para tentar apreender (para tatear) esse *nada em comum*, do qual a página em branco é metonímia imperfeita (na medida em que se encontra sempre carregada de clichês). E dessa experiência singular (contudo, impessoal) deve dar testemunho (para o qual as formas dadas nunca são suficientes, como dizia Flaubert³⁸).

Não se faz ilusões. Sabe que o risco de cair na tentação de uma linguagem privada não é menor que o risco de recair no sentido comum, e que a incomunicação não vale mais do que a tagarelice em que se compraz o mundo³⁹.

Existência feita de não existir, realidade que é ficção, ser que é nada, a literatura carece de efetividade e não conhece correlato histórico. Não funda nada, não institui nada, não pode. “Tibete imaginário”, diz Blanchot⁴⁰. Mas problematizando sem reservas o seu próprio labor, elevando a sua busca à categoria de problema fundamental, isto é, à categoria de questão que não admite resposta que não avive a pergunta que está na sua origem, a literatura devolve à linguagem a sua instabilidade intrínseca e à imaginação a sua espontaneidade rebelde, abrindo brechas na ordem do simbólico, invertendo ou travestindo o funcionamento normal ou normalizado dos modos disponíveis de comunicação numa sociedade qualquer. Noutras palavras, a problematização (destruição) do espaço literário (templo) implica a destruição de qualquer espaço comum (qualquer templo); implica, também, a busca (a exploração) de uma forma autêntica de ser em comum, que a literatura coloca em jogo (relança) além dos pressupostos que a (sobre)determinam ao nível da práxis num momento histórico dado.

Quando ataca a Literatura, o homem do século sabe que ataca a Igreja; quando acaba com o gênero romance e o gênero poema, sabe que acaba com o gênero religião. De

dura, solitária e duvidosa batalha que trava consigo mesmo para escapar de qualquer tentação religiosa tradicional, de qualquer refúgio no religioso, da renúncia à sua humanidade no divino, numa mística e numa esperança de apocatástase; que a angústia, tal como a sentimos, é angústia fecunda e amarga do homem consigo mesmo, bastando-se para sofrer, depositando sua esperança na superação que será liberdade e encontro com os semelhantes?”.

35. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 99.

36. Jean-Luc Nancy *apud* SANTIAGO, Hugo. *Maurice Blanchot*, 1998, p. 44.

37. Acaso a fugaz e precária relação do escritor e do leitor não prefigura uma articulação (im)possível entre liberdade e comunidade?

38. Gustave Flaubert *apud* DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*, 1989, p. 45.

39. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 91: “[O] romancista, inclinado sobre si mesmo, compreende que está sozinho com a sua riqueza interior; que não possui nada fora de si porque não *conhece* nada, e o desconhecido é uma falsa posse. Está só e angustiado; angustiado porque só, angustiado porque a condição humana não é a solidão; angustiado porque é acometido pelo horror do círculo *vicioso* e, depois de descobrir que a realidade continua desconhecida, se pergunta se sua experiência gnosiológica não será uma contrapartida igualmente falsa, igualmente mal conhecida”.

40. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 321. Pizarnik também imaginou esse Tibete: “Noite de insônia. Pensei com tristeza na linguagem. Para que escrevo? Respondi com

esta cena imaginária: vivo no Tibete, sozinha, numa cabana. Nunca falo com ninguém, porque ignoro a língua dos meus vizinhos”. PIZARNIK, Alejandra. *Diários*, 2012, p. 268.

41. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 99.

42. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 261.

43. Idem. *A parte do fogo*, 2011, p. 23.

44. Novalis *apud* PIZARNIK, Alejandra. *Diários*, 2012, p. 33.

45. Pizarnik convive com essa frustração de forma ambivalente, se queixa de não saber escribir (la gramática), pero en el fondo su angustia tiene origen en el deseo, necesariamente fallido, de “una poesía que diga lo indecible – un silencio –. Una página en blanco”. PIZARNIK, Alejandra. *Diários*, 2012, p. 140.

46. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 137. HAASE, Ullrich; LARGE, William. *Maurice Blanchot*, 2001, p. 33: “The firmness of the ground beneath our feet is seemingly replaced by the infinite interconnections between words, where one word refers to another word and so on, and where they could not constitute a totality or complex of concepts that would designate a discernible reality. It is true that we might speak of the universe or world of a novel or a poem, but this universe or world is not the world or universe in which we live or exist; rather, it is the work’s own world and universe, one that, unlike ours, is infinitely open, allusive and enigmatic spurring us on to endless interpretations that forever remain unsatisfied”.

47. Cf. *Ibidem*, p. 33.

tanta ruína se eleva sua imagem solitária; mas essa solidão já é solidão de tantos, que anuncia para o homem que luta a hora da reunião em sua legítima realidade.⁴¹

Inútil para o mundo, nas margens da história, sem razão nem fundamento, a literatura, colocando-se em causa enquanto projeto, coloca em causa a totalidade dos projetos humanos, propondo-se como um *modo essencial da autenticidade não ligado à forma do verdadeiro*⁴². Na sua defecção da verdade e no seu exercício da ficção, projeta uma sombra crítica sobre a práxis histórica: coloca o mundo entre parênteses, suspendendo as suas redes significantes (o valor das suas categorias e dos seus conceitos), remetendo a vida para uma dimensão anterior ao saber, expressando relações que procedem qualquer realização objetiva. Fazendo isso, a literatura traz à superfície o fundo sem fundo sobre o qual repousa a existência, esse *nada em comum* sobre o qual assenta o mundo humano.

Essa aspiração a converter-se numa expressão problemática do absoluto não é pouco paradoxal: a literatura tenta falar do *fundo sem fundo* da existência, quando o próprio dizer assenta sobre a obliteração desse fundo. Blanchot assinala que inclusive “esses que querem dar à sua atividade um sentido fundamental, o de uma pesquisa que implica o conjunto da nossa condição, só conseguem levar essa atividade a bom termo reduzindo-a ao sentido superficial que eles excluem, a criação de uma obra bem-feita”⁴³. Novalis dizia: “Procuramos sempre o absoluto e só encontramos coisas”⁴⁴. Por isso mesmo, a literatura sempre difere de si e se confunde com uma aproximação indefinida à sua essência, que apenas pode realizar-se sob a forma de uma repetição indefinida (e infinitamente frustrada⁴⁵). Qualquer pergunta produz uma resposta aparente (na obra), mas essa resposta é novamente exposta a uma dúvida radical, numa busca que não tem fim (e isso é a literatura). Nessa mesma medida, a autenticidade da literatura não se encontra ao nível das imagens que propõe, mas ao nível do movimento que continuamente reproduz (precedendo, negando e redefinindo a sua essência).

A literatura exerce assim o seu ascendente sobre essa parte do homem que recobrem as suas determinações mundanas. Lugar de inquietação e de complacência, de insatisfação e de segurança, o espaço literário nos chama à destruição de nós próprios, a uma desagregação infinita, que é também e sempre a possibilidade de um recomeço. Para o homem medido e comedido, o quarto (como o mundo) é um lugar seguro, previsível, determinado, mas para os homens desérticos que são o escritor e o leitor o mesmo espaço não oferece resguardo, e é incalculável, liso, indefinido – um espaço no qual erram sem destino⁴⁶. Sob os seus pés, o solo firme do dado e do sabido, do pressuposto e do descontado, é constantemente comovido por uma infinidade de interconexões entre mundos infinitamente abertos⁴⁷.

O artista e o poeta receberam a missão de nos recordar obstinadamente o erro, de nos voltarmos para esse espaço em que tudo o que nos propomos, tudo o que adquirimos, tudo o que somos, tudo o que se abre na terra e no céu, retorna ao insignificante, onde aquilo que se aborda é o não sério e o não verdadeiro, como se talvez brotasse aí a fonte de toda a autenticidade.⁴⁸

Blanchot e Cortázar, cada um à sua maneira, reavivam a herança romântica nos alvares da literatura contemporânea. A literatura, para eles, não encontra o seu objeto nem o seu fim nas palavras. Sintomaticamente, Cortázar⁴⁹ fala de uma visão extraverbal; Blanchot⁵⁰, de uma morada de silêncio. Em ambos, a literatura aponta para o seu desaparecimento (junto com o de qualquer ordem da representação), procurando responder ao compromisso profundo que tem com a (in)humanidade do homem (fim e final da literatura em sentido próprio). Isso não significa subordinar-se à lógica hegemônica da ação nem aos princípios da racionalidade política. Pelo contrário, implica o recolhimento do escritor num espaço próprio, singular, mas aberto, exposto a tudo o que afeta o homem, onde a literatura se aplica à sua própria destruição, até que o poético já quase não se distingue do existencial, e se converte na sua expressão, na sua revelação e no seu devir⁵¹.

Sabemos que o mundo faz pouco caso da nossa paixão pela literatura. A escrita surgiu na história como uma forma de levar o registro da administração do Estado e, fora disso, parece passar bem sem ela. Quatro mil e quinhentos anos não mudaram o fundamental: os signos que entrelaçam um indivíduo na solidão do seu quarto podem encontrar nas nossas sociedades uma caução quando do que se trata é de ocupar os momentos de ócio, mas continuam sem ser admitidos como uma exploração, uma procura. Os volumes que atestam as nossas bibliotecas, e que sem descanso compulsam os especialistas nos seus gabinetes, são menos uma forma de culto que um modo de legitimar essa exclusão.

Enquanto isso, recolhidos numa solidão tão grande que é a própria pessoa quem não está, debaixo das pontes de Paris ou em castelos inacessíveis, os escritores que se expõem à experiência limite que comporta a escrita, ou que expõem a escrita a uma experiência limite, continuam a dar mostras de que esse *instrumento mandarinesco* que é a linguagem é capaz de manifestar uma potência incalculável, e ser o espaço para uma valente e implacável prospecção do enigma que é o homem, sem recurso a referências convencionais ou pontos de apoio tradicionais, teologias auxiliares ou esperanças teleológicas⁵².

Não pretendo dizer com isso que a literatura possui uma verdade mais alta que as das ciências ou da comunicação, da

48. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 270.

49. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 48.

50. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 320.

51. Cf. CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*, Vol. 1, 1998, p. 73.

52. Cf. *Ibidem*, p. 88.

53. Cf. *Ibidem*, p. 95.

54. Sartre é sensível a esta inversão ou deslocamento, mesmo se afirma não compreender o seu sentido: “Kafka e Blanchot, para fazermos ver a partir de fora a nossa condição sem recorrer aos anjos, descreveram um mundo de cabeça para baixo. (...) Mas, nos perguntamos, por que há que descrever o mundo justamente ao contrário? Que plano mais estúpido descrever o homem de cabeça para baixo!”. SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje”. *Situaciones I – El hombre y las cosas*, 1960, p. 97.

55. Cf. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 2011, p. 347.

56. DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*, 1989, p. 46.

filosofia ou da política. Tampouco que, nos tempos capitais que vivemos, a literatura possa oferecer-nos uma referência absoluta na desagregação dos horizontes humanistas que deram um sentido à história depois da morte de Deus. Mas quiçá me atreva a dizer que, levada ao limite de si própria, a literatura por vezes precede ao homem como a profecia à história⁵³, e então dá lugar a um laboratório do possível, a uma espécie de *antropologia especulativa* que, desincorporando a nossa subjetividade das identificações imaginárias que cobram a nossa adesão ao mundo tal como é, fala do homem *tal como não é*, isto é, tal como *ainda não é*⁵⁴, como poderia ser⁵⁵.

Bataille dizia que o que nos distingue do resto dos animais é a ficção, tecida na distância que nos separa do real, da necessidade, e da morte. Só que a ficção não é no homem um salto evolutivo, é uma falha. A literatura é simplesmente a forma na qual, na nossa época, esgotadas as formas míticas e metafísicas de saná-la, convivemos com essa falha no homem, no animal que é o homem, e que é o mais profundo ascendente da sua humanidade. O olho, que durante séculos respondeu às necessidades da caça, dilata a pupila e se abandona a um exercício de contemplação sem objeto, sem conceito, sem fim; a coluna, cuja função fora em tempos manter o corpo ereto para abarcar melhor o horizonte, cede ao peso da cabeça e se curva sobre o papel; a mão, forte no punho, se abre para acolher os ditados da inspiração. Pela escritura o homem se expõe sem reservas, deixando atrás o domínio da necessidade, para explorar a forma possível do seu desejo. Pela escrita o homem se expõe sem reservas, deixando atrás o animal fortemente territorial que é no domínio da necessidade, para explorar a forma possível do seu desejo. Aí não é nada, não pode nada, não quer nada, mas ao mesmo tempo, como dizia Pessoa, se encontra aberto a tudo e a todos – não de forma tranquila, porque o outro não se oferece jamais como resposta, mas “é invocado a meio da noite pelo trabalho de aprofundamento próprio da interrogação”⁵⁶.

Sempre foi e continuará a ser um mistério para nós o que se passa no corpo quando adota essa posição, porque alguém se fecha num quarto para escrever, quando a vida está lá fora e é uma dança que exige ser bailada com fanatismo.

Referências

- BATAILLE, George. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.
- CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica / 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DURAS, Marguerite. *Escribir*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.
- HAASE, Ullrich & LARGE, William. *Maurice Blanchot*. New York: Routledge, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature*. Paris: Editions Nathan, 1998.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Buenos Aires, Lumen, 2012.
- SAN PAYO, Patricia. “O ‘fora’ de Blanchot: escrita, imagem e fascinação”. In: Anghel, G. & Pellejero, E. *‘Fora’ da filosofia: As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*. Lisboa: CFCUL, 2008.
- SANTIAGO, Hugo. *Maurice Blanchot*. Paris: France 3 & Institut National de l'Audiovisuel, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje”. In: _____. *Situaciones I – El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.



Inconstante e esquiva: a terceira pessoa e a poesia de Francisco Alvim

Laíse Ribas Bastos
UFSC/CNPq

Resumo

A análise dos procedimentos de escrita do poeta Francisco Alvim pode levar à percepção de sujeitos poéticos que aparecem ou tomam algum lugar como um movimento de deslocamento, desdobramento e dissimulação em sua poesia. Assim, este trabalho propõe pensar uma poesia que parte da apreensão da fala e da experiência alheias para realocar, deslocar ou dissimular as instâncias subjetivas do poema. Tal movimento pode ser pensado justamente a partir de uma linha de pensamento aberta por Maurice Blanchot acerca do trânsito do sujeito para uma terceira pessoa ou para uma impessoalidade possível. Somando-se a esse raciocínio, a perspectiva de Michel Collot permite pensar o próprio desdobramento e a reinterpretação do suposto movimento de perda da subjetividade moderna, entendendo as transformações em jogo no processo de escrita. Esses deslocamentos percorrem toda a poesia de Francisco Alvim e são característicos da sua condição ambivalente e inconstante, pensada aqui, a partir da manifestação desses sujeitos e vozes em sua escrita.

Palavras-chave: Francisco Alvim; poesia; terceira pessoa; sujeitos.

Abstract

The analysis of Francisco Alvim's writing procedures may lead to the perception of poetical subjects that appear or take place as a movement of displacement, unfolding and dissimulation in his poetry. Thus, the purpose of this work is to think a poetry which has the speech and the experience apprehension as a way to relocate, displace or dissimulate the subjective instances of the poem. Such movement can be thought with the reflection proposed by Maurice Blanchot regarding the transit of the subject to a third person or to a possible impersonality. Also, the perspective of Michel Collot allows to think the unfolding and the reinterpretation of the supposed movement of loss of subjectivity, understanding the changes in the writing process. Those displacements are present throughout Alvim's poetry and are characteristic of its ambivalent and inconstant condition, which is thought, in this paper, based on the manifestation of such subjects and voices in his writing.

Keywords: Francisco Alvim; poetry; third person; subjects.

1. VECCHI, Roberto. “O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim”, 2004, p.64.

Um dos modos de leitura configurado na poesia de Francisco Alvim é aquele operado por um movimento de tensão e risco, audaz e impositivo ao mesmo tempo em que frágil e suposta – ou, dissimuladamente – sutil. Tais características estão expressas na apreensão das falas alheias e na dissimulação dos sujeitos na poesia, procedimentos da composição poética de Francisco Alvim que serão analisados neste trabalho, e que funcionam como mecanismos de apreensão e transformação do que deverá se tornar assunto de poesia. Ou seja, trata-se, também, de pensar um gesto moderno de apreender o mundo ao redor por meio de uma prática poética delineada pela atenção e intenção do ato de observar.

Francisco Alvim retira do ato de olhar para o mundo algo que pressupõe a apreensão atenta das fragilidades, fraquezas e da tenuidade com que se manifestam tempo, espaço, fala e olhar. Desse processo de apreensão resulta outro procedimento, aquele de escolher os materiais do poema, colhê-los a partir daquilo que afeta, concerne e toca o poeta de alguma maneira. Assim, a experiência poética é remodelada, trazendo os fragmentos e elementos colhidos para o presente do poema. A experiência vivida (pela percepção do poeta e pela alheia), após passar pelo crivo da escrita, torna-se presente *no poema e com o poema*. Esses elementos colhidos pelo poeta são então realocados na própria experiência poética sem deixar passar tudo o que está ao alcance dos olhos, e principalmente dos ouvidos. Decanta, então, aquilo que lhe permite, com alguma intensidade, desnudar certos aspectos da vida, da sociedade, e do mundo. O movimento assumido em sua escrita provoca um deslocamento na poesia pressuposto pela maneira como se dá a disposição tempo x espaço. Trata-se do deslocamento do sujeito poético, da voz que fala e nem sempre está no poema, deslocamento manifestado, portanto, em seus procedimentos de dissimulação, anulação, ou mesmo de dissolução poética. Considerando que os elementos poéticos precisam ser remodelados no poema, a instância subjetiva, aquela de quem fala, também precisará ser rearticulada, o que não consiste, no entanto, em uma simples realocação do sujeito no poema. A proposição poética de Alvim exige uma necessidade de aliviar o poema, ou seja, propõe um descarte de recursos e elementos que possam ter função “acessória” para sua poesia, de modo que a instância subjetiva também estará na iminência do descarte, de ser jogada fora, e para fora do corpo poético.

Assim, entende-se que, embora haja na poesia de Alvim sempre alguém ou uma voz que fala, ela nem sempre é passível de identificação. De acordo com Roberto Vecchi, “não se trata só de definir a titularidade, o sujeito das vozes, mas bem mais o seu ter lugar, o lugar onde a voz se dá imbricando o tempo”¹. Tempo esse que, na poesia de Alvim, é configurado pela percepção da experiência alheia, que se faz presente no poema

às vezes pela expressão de um “eu” que designa e aponta para uma terceira pessoa. Mas essa percepção do tempo ainda pode se manifestar pela expressão de um sujeito um tanto residual e que, conforme analisado, por mais que jogue entre proximidade e distância, parece sempre tentar um movimento de evasão no/do poema. Descarte e evasão, portanto, os dois movimentos dos sujeitos na poesia de Alvim:

DESCARTÁVEL
vontade de me jogar fora²

AQUI DENTRO
Já tive de matar³

Os brevíssimos poemas citados, embora de maneiras distintas, apontam para um desejo de aniquilação do sujeito que irá percorrer o projeto poético de Alvim. “Descartável”, apesar do título, fica apenas na iminência do descarte. Ao mesmo tempo, a máxima concisão textual faz com que o poema seja de efeito extremamente rápido, como o próprio gesto de descartar um objeto na lata de lixo. Importante atentar para o fato de que, nesse caso, a relação expressa pelo oblíquo “me” faz com que sujeito e objeto coincidam totalmente, como um atestado de quem diz “eu profiro a fala”, “eu tenho vontade”. As perguntas suscitadas pelo poema, provocadoras de inúmeras tentativas de respostas ao longo da poesia de Alvim são: como retirar-se do poema sem que se deixem pistas? Como a linguagem pode certificar uma aniquilação do sujeito poético? Assim, o “eu” agente deixa iminente o autodescarte.

Apesar de não implicar a relação coincidente entre sujeito e objeto, o poema “Aqui dentro” vem como resposta possível para o anterior. Nesse caso, o distanciamento sujeito x objeto já está determinado pelos advérbios do título, ambos dependentes da posição do sujeito para que sejam conhecidos os referentes, visto que dêiticos como “aqui” e “dentro” determinam o lugar do discurso. De alguma forma, “aqui dentro” pressupõe já de antemão o seu oposto “lá fora”, implicando mais uma tentativa de aniquilação da voz que fala. Mesmo assim, ela permanece implícita na conjugação do verbo, “(eu) tive”. Não se sabe exatamente quem ou o que foi a vítima, mas o autor do delito que se dá dentro do corpo do poema fica explicitamente marcado na confissão.

Uma outra leitura do poema poderia afirmar que “Aqui dentro” tem como referente um ambiente de trabalho, uma casa de família, ou mesmo o espaço de uma penitenciária, e daria voz a algum possível personagem ocupante desse contexto. Mas o fato de o poema integrar o livro cujo título é *O corpo fora* coloca em questão a própria condição do sujeito poético e o deslocamento de sentido que ele provoca. Assim, o poema funciona

2. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.62.

3. *Ibidem*, p.124.

4. Ibidem, p.94.
5. Ibidem, p.124.

como um carimbo equívoco, e como tal, no ato de proferir a fala, deixa a marca, que intensificada pela sua disposição formal é lançada a uma potência de sentidos.

No primeiro contato com *O corpo fora*, o que salta aos olhos do leitor é justamente a sucessão de poemas curtos, a coloquialidade da língua e da fala nas cenas cotidianas colhidas atentamente pelo poeta. Traços já esboçados em livros anteriores, especialmente em *Dia sim dia não*, produzido em parceria com Eudoro Augusto em 1978, mas que em *O corpo fora* parecem tomar forma e força definitivamente a partir de poemas como “Aqui dentro”, nesse desejo de aniquilar o corpo em benefício da objetividade poética. Apenas o ato violento expresso no poema tornaria possível a retirada do corpo. Mas a tarefa se constitui escorregadia demais no exercício da poesia, e volta a aparecer em poemas posteriores como “Descartável”: assassinar pode ser uma espécie de descarte, de colocar um corpo para fora, à parte. Ainda assim, o desejo de aniquilação vai permanecer: “vontade de me jogar fora”. O mesmo sujeito, entretanto, relativiza sua condição quando se fixa em uma zona de deslocamento completo no poema, esse lugar movediço:

NESTE AÇOUGUE
quero ser carne de segunda⁴

Expressão depreciativa, “carne de segunda” está relacionada, primeiramente, ao corte da carne bovina. Popularmente, a “carne de primeira” seria aquela mais macia e a “carne de segunda” seria o corte mais duro. De valor mais elevado, a carne de primeira é o corte que está sempre em exposição; a de segunda, por sua vez, mais barata, é aquela que só aparece quando solicitada. Em detrimento da superexposição de ser carne de primeira, o sujeito opta por ser carne de segunda, novamente na iminência do descarte, do corte que precisa ser escolhido apenas *se e quando* for desejado ou necessário.

Assim, o campo semântico de “Neste açougue” também desloca o âmbito poético para aquele do substantivo expresso no título: o poema passa a ser então um lugar para escolha e corte da carne. Tal questão leva a entender que, se por um lado, o corpo é a instância subjetiva que se retira, por outro, é no corpo da linguagem poética o lugar em que o corte da escrita acontece. No formato “carimbo”, do mesmo modo como “Aqui dentro”, o poema só acontece se o título for integrado ao único verso que constitui o poema. Procedimento que parece lembrar o corpo da escrita e determinar de vez o lugar da incisão poética, o efeito do poema, o qual ocorre como um corte, na brevíssima marca que se constitui em uma cicatriz, conforme já indicado em “Cicatriz”: “Eu vou mostrar/ Não quero ver”⁵. É importante não esquecer ainda que, tanto “Neste açougue” como em “Cica-

triz”, o poema determina também o movimento de abandono e o lugar de onde o sujeito se retira.

E não é só o fato desses poemas estarem no mesmo livro o que chama a atenção. Também a disposição espacial muito próxima de alguns deles na página intensifica a opção de retirada e ausência. Nota-se, assim, todo um movimento para, no melhor uso da expressão, “tirar o corpo fora”, isentar-se, atribuir ao outro a ação, a responsabilidade, a voz e o fazer. Essa tentativa acontece na escrita de Alvim por meio do mecanismo de trazer para o poema a fala, as situações e as condições de vida alheias, e dessa forma integrar a experiência do poema e a do leitor. Além disso, o movimento de evasão do sujeito poético também está a serviço dessa tentativa, e permanece quase todo o tempo apenas nessa instância, isto é, como tentativa, como um movimento escorregadio “em busca de”, incapaz de se realizar por inteiro. Na escrita de Alvim, o retorno a alguma instância subjetiva consiste em uma espécie de condição para a poesia continuar acontecendo, tal como no poema:

ADEUS

Meu amor, não reparaste
que toda frase clara
vem de tua fala?

Fala fala
fala
fala fala

Catedral de gelo
Rosa búlgara

O nada cabe no nada
da tua fala

Olhar do corpo
que se despede⁶

O poema assinala um jogo plástico entre o olhar e a fala, sem deixar dúvidas da predominância do primeiro sobre o segundo. A plasticidade, neste caso, está expressa na cor, na clareza e na transparência que emanam de imagens escorregadias, como uma catedral de gelo, ou frágeis, como uma rosa búlgara, sofisticada matéria-prima para óleos e perfumes. E é justamente devido a essa fragilidade que se percebe o movimento de um sujeito em direção a uma tentativa de esvaziamento ao longo de todo o poema. O traço de personalidade surge no possessivo do primeiro verso, “meu”, e também na conjugação do verbo “reparar” na segunda pessoa do singular – “tu” – a qual pressupõe, também, a implicação da primeira pessoa, além de um direcionamento para a indagação. Depois disso o poema desliza na superficialidade da fala, efeito reiterado na assonância da vo-

6. *Ibidem*, p.132.

7. Pensando acerca da experiência de Joubert, “autor sem livro, escritor sem escrito”, em “Joubert e o espaço”, Blanchot defende que para haver uma experiência de escrita capaz de manifestar o que está em uma “intimidade exterior” e um “espaço interior” é preciso uma articulação entre superfície e profundidade, o que significa conjugar a claridade da superfície com o que é interior – “a coisa afundada”, na qual “tudo é árduo, áspero, irregular”. Cf. BLANCHOT, Maurice. “Joubert e o espaço”, 2005, p.72.

8. DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*, 1995, p.41.

gal “a”, esse som aberto, amplo, por todo o poema (“frase clara”, “tua fala”, “rosa búlgara”, “nada cabe no nada/ da tua fala”). O mesmo processo ocorre com as vogais “o” e “e” ao fim do poema, que, possivelmente por estarem nessa instância de fim, são um pouco mais fechadas (“olhar do corpo/ que se despede”). Conta também para esse deslize a aliteração da segunda estrofe, que é toda ela uma repetição, uma figura somente, permitindo que o leitor infira tratar-se do substantivo “fala”, restando, entretanto, a dúvida: uma forma imperativa do verbo? Ou simplesmente a repetição exaustiva do substantivo? Independentemente da resposta, o resultado é o esvaziamento da palavra até a reiteração e confirmação do mecanismo poético utilizado: “O nada cabe no nada/ da tua fala”. A última estrofe, porém, não deixa claro se é o olhar ou se é o próprio corpo que está na despedida do título. A ambiguidade e a abertura do último verso lançam olhar e corpo em retirada, e lembramos, com Blanchot, que toda superfície se caracteriza pela claridade, como a “frase clara de tua fala” (versos 2 e 3), claridade pela qual todo o poema desliza⁷. Uma ambivalência que se dá, portanto, na síntese do verso final, quando olhar e corpo, ainda presentes, ainda linguagem reiterada na superficialidade do verso, se despedem do poema, nessa opção de esvaziamento.

O poema “Adeus” denuncia algumas artimanhas da escrita de Alvim para que o sujeito poético não desapareça completamente. O leitor é chamado a seguir as pistas deixadas no corpo do enunciado poético para tentar descobrir as estratégias desse jogo de esconde e encontrar as aberturas onde a instância subjetiva do poema tem lugar, quando ela efetivamente tem um lugar. Contribui para isso o fato de a operação poética ser também, por vezes, escorregadia, ou seja, a linguagem escorrega para um tom impessoal, para uma fala alheia de um sujeito que é outro, ou mesmo para terceiras pessoas, sujeitos-outros de fato.

Não se pode deixar de apontar que o caráter ambivalente dessas formas de desdobramento do sujeito poético guarda relação com aquilo que Derrida define como “linguagem da ab-negação”.

A linguagem da ab-negação ou da renúncia não é negativa: isso não somente porque ela não enuncia sob o modo da predicação descritiva e da proposição indicativa simplesmente simulada de uma negação (“isto não é aquilo”), mas porque denuncia da mesma forma que renuncia; e denuncia impondo, prescrevendo transbordar essa influência, ordenando: *é preciso* fazer o impossível, *é preciso* ir (*Geb, Vál*) aí aonde não se pode ir.⁸

Dos apontamentos de Derrida, é importante compreender e reter que uma linguagem da abnegação ou da renúncia é muito mais do que uma proposição negativa, pois denuncia ao mesmo

tempo em que renuncia. Configura-se num movimento “em direção à”, impondo essa ordem de ir rumo a um outro, mas um outro impossível. O movimento de abnegação e renúncia do qual fala Derrida, em relação a um nome, a uma marca imposta na linguagem, ocorre em forma de desdobramento, retirada e saída do sujeito do poema. Para pensarmos com a poesia de Alvim, vê-se que em “Adeus”, por exemplo, temos a denúncia da imagem na renúncia do olhar e da própria fala. Como se fosse necessário um silêncio para fazer ver o poema: um interstício da fala, um espaçamento, no qual a própria voz do poema pode sumir, desaparecer, sair de fininho, e de repente retornar. Daí a importância dos espaços deixados e da tensão de falas nos poemas, apesar da dificuldade em reter ou fixar o olhar.

Dominique Rabaté, em um estudo sobre a enunciação poética e a enunciação lírica, afirma que o deslocamento entre um “eu” e um “não-eu” são características centrais para uma compreensão das manifestações do sujeito poético moderno⁹. Além disso, defende que o “tu” não é mais assegurado do que o “eu” que lhe fala. Os efeitos do nome próprio não seriam senão efeitos, e valeriam apenas enquanto tais. Em todo caso, o leitor estará sempre apto a assumir o lugar do “eu” ou do “tu” na poesia. Todavia, não é exatamente ou simplesmente a relação com uma segunda pessoa (seja ela “tu” ou “você”) que está implicada no procedimento poético de Francisco Alvim. Ao configurar-se muito a partir do que é dito pelo outro (ou pelos outros), a escrita de Alvim traz para o poema não só a fala alheia que é de todos porque se dá nas ruas, no espaço público, mas também a fala e as cenas mais íntimas, peculiares das relações cuja natureza pode ser extremamente distinta e não identificável no poema (às vezes é realmente confuso distinguir pai x mãe x filho x filha x marido x mulher x prostituta x político x funcionário, para citar apenas alguns exemplos).

Nos poemas quase ditados há uma voz disfarçada a cada verso por um sujeito impostor, artífice da língua, que engana e finge, que atualiza na tonalidade imprecisa da fala um amor ressentido, a morte de alguém, uma briga, um roubo, um casamento desfeito ou um corpo cansado em expressão de desejo, em leveza ou em cena sutil. E é exatamente esse deslize que está marcado no poema

SÉCULO EVASIVO

Ele é útil porque é leal
Todos me conhecem e me admiram
Atira uma pedra que ninguém te amola
Na hora do tranco ninguém sabe quem é
Quem¹⁰

Quase todas as pessoas estão contidas no poema, que, não à toa, chama-se “século evasivo”. A evasão e vagueza que ocorrem

9. RABATÉ, Dominique. "Énonciation poétique, énonciation lyrique", 2001.

10. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.93.

11. BRITO, Antonio Carlos de. [Cacaso]. “O poeta dos outros”. *Novos estudos CEBRAP*, 1988, p.137-156.

na linguagem poética são percebidas, sintaticamente, nas marcas linguísticas que chamam para o texto a terceira pessoa em todos os versos (“ele”, “todos”, forma alternada para o plural, e “ninguém”), a segunda pessoa “tu”, no pronome oblíquo do v.3 (“Atira uma pedra que ninguém **te** amola”), e o “eu”, nas formas oblíquas do v.2 (“Todos **me** conhecem e **me** admiram”). Semanticamente, a indeterminação de quem fala e dos referentes está nos pronomes indefinidos “todos” (v.2), “quem” (v. 4 e 5) e, especialmente, “ninguém” (v. 3 e 4), cujo referente será sempre vago e impreciso.

Apesar do tom genérico, o poema é composto de pequenos provérbios que perturbam o sentido de alguns daqueles provérbios já cristalizados na língua. O v.3, por exemplo, ilustra esse procedimento, “Atira uma pedra que ninguém te amola”, e faz ecoar a máxima bíblica: “Aquele que não tiver pecados que atire a primeira pedra”.

Contudo, a força imposta pela fala ditada de cada verso, e intensificada pela ausência de qualquer sinal de pontuação, se contrapõe à vagueza do século, aqui na acepção de mundo e/ou tempo, como sugerido no título. O movimento de evasão ocorre, portanto, em todo o poema, que se perde em generalidades também devido à ausência de referentes para todos os pronomes. Contribui para isso o fato de a palavra “tranco”, no último verso, conter um indício de vagueza no poema. Embora seu significado remeta aos solavancos e trotes do cavalo, em seu sentido figurado pode significar alguma dificuldade, problema, choque, embate, sentido que no poema resta apenas perturbado sem ficar definido. Seja no tranco, choque inespecífico do poema, ou no tranco, dificuldade imposta pelo próprio fazer poético, o fato é que “na hora do tranco” do poema, “ninguém sabe quem é quem”.

Assim, como um “corpo fora”, conforme se pode verificar, o movimento dentro de cada poema alterna as marcas pessoais de quem fala, fazendo emergir uma heterogeneidade de sujeitos poéticos, como o “eu” e o “ele” e as segundas pessoas “tu” e “você”, por exemplo. Sujeitos evocados e inscritos em descrições ou diálogos simulados. Mas a impessoalidade também emerge no movimento poético, mesmo ao tratar de uma forma de percepção e apreensão da realidade das coisas expressas em falas que são de todo mundo e de ninguém, públicas e privadas, ou “familiares como um cochicho e insólitas como uma fantasmagoria”, conforme já afirmava Cacaso¹¹.

Nesse sentido, “o corpo fora”, aquele que sai de cena, está justamente nessa impessoalidade dos poemas, na passagem da primeira para a terceira pessoa, na astúcia e no disfarce através das falas, imagens, intervalos e espaçamentos (entre falas e imagens) deixados nos textos. O “corpo fora” manifesta-se no

“olhar do corpo que se despede” (“Adeus”) ou mesmo no aniquilamento de “Aqui dentro”, deixando a incerteza sobre quem mata quem/o quê.

Trata-se de um viés poético que coloca o leitor diante de um sujeito que não participa e, em grande parte, não se caracteriza mais como expressão subjetiva e íntima de um “eu”, mas que compartilha um segredo, para pensarmos com Derrida novamente¹², público – de todos reconhecível, porém não identificável – e privado, particular, peculiar do dia a dia e dos outros – a fala e o registro mais íntimo, porém alheio. Um segredo do qual só se recolhem pistas, indícios, inconfessável por inteiro, e então compartilhado na ambivalência do próprio gesto de guardá-lo.

Configura-se, desse modo, no procedimento de escrita de Alvim, um gesto de abnegação dos sujeitos por meio do movimento poético capaz de proferir a fala, anunciar um problema, impor, lamentar, sussurrar, e, por que não, desenhar, mesmo que veladamente: nos interstícios de fala, no olhar de viés, em fuga, no corpo que se deseja e se coloca linguisticamente para fora. O leitor está ora diante de um “eu” sempre outro na poesia – e a escrita de Alvim exacerba essa propriedade na condição de um “eu-terceiro” –; ora diante da evocação e direcionamento poético de uma segunda pessoa; ora, ainda, diante do deslize para as terceiras pessoas; e, finalmente, diante dos exercícios de variações da impessoalidade.

Torna-se evidente, portanto, a importância do movimento e deslocamento do sujeito poético na configuração da poesia. Movimento que se dá “em direção à”, “rumo à” determinadas instâncias de espaço, de tempo, de subjetividade e objetividade, manifestadas na poesia de Francisco Alvim. Esse movimento e deslocamento podem ser pensados a partir daquilo que Blanchot define como o “neutro”. Segundo ele, uma das principais características do neutro é o trânsito do sujeito para fora de si mesmo, numa relação marcada pela passagem da primeira pessoa (o pronome “eu”) para a terceira pessoa (o pronome “ele”). O neutro estaria, então, no encontro com a alteridade – o outro é justamente regido pela palavra “ele” – e no abandono de si mesmo. Caracteriza-se, pois, como um elemento desconhecido (que não se dá a conhecer), como uma palavra de todos e de ninguém. Blanchot afirma, em relação a esse deslocamento do “eu” para a terceira pessoa, que “o ‘ele’ é então o cotidiano sem façanha, aquilo que ocorre quando nada ocorre, o curso do mundo tal como é despercebido, o tempo que se escoia, a vida sumária e monótona”¹³. Segundo Blanchot, ainda, o “ele” no romance assinala a intrusão do personagem, que assume o poder então da capacidade de dizer “eu”.

Vemos portanto que o “ele” cindiu-se em dois: por um lado, há algo a narrar, é o real *objetivo* tal como se dá ime-

12. DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”, 2001, p. 113-116.

13. BLANCHOT, Maurice. “A voz narrativa (o ‘eu’, o neutro)”, 2010, p.143.

14. Ibidem, p.144.

15. Ibidem, p.144.

16. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.270.

17. BLANCHOT, Maurice. “René Char e o pensamento do neutro”, 2010, p.30.

diatamente sob um olhar interessado e, por outro lado, esse real se reduz a ser uma constelação de vidas individuais, de *subjetividades*, “ele” múltiplo e personalizado, “ego” manifesto sob o véu de um “ele” de aparência.¹⁴

Tal como num romance, pode-se dizer que no procedimento poético de Alvim a renúncia do ato de dizer “eu”, conforme se pode constatar, possibilita atribuir esse poder aos outros (vozes, indivíduos, “personagens”), povoando assim os poemas, como diz Blanchot, de “pequenos ‘egos’ atormentados, ambiciosos, infelizes, embora satisfeitos em sua infelicidade”¹⁵ – ou em sua carga de desencanto, desilusão ou constatação das coisas, diríamos com Alvim. O curso do mundo seria o da “particularidade individual” daqueles que estão nos poemas de Francisco Alvim. Daí o jogo entre uma percepção da realidade objetiva e subjetiva das coisas, essa “constelação de vidas individuais” e anônimas, na maior parte dos poemas. Um sujeito-terceiro, anônimo, ninguém, e evanescente como algumas das imagens da poesia de Alvim, e que está indicado na epígrafe não assinada de “Exemplar proceder”, a segunda parte do livro *Passatempo*: “Eu sou ninguém; meu nome é ninguém/ Toda coisa que existe é uma luz”¹⁶. Além disso, é ainda a partir desse jogo que o procedimento de escrita de Alvim acolhe “o cotidiano sem façanha”, permeando os poemas de “pequenos nada”, de registros de “vida sumária” capturada atentamente e transfigurada pela linguagem poética.

Porém, não se pode deixar de atentar para o fato de que o neutro, conforme destaca Blanchot, não é um gênero e, principalmente, recusa a categoria específica de objeto ou de sujeito. Em outras palavras, o neutro não resta indeterminado entre os dois (objeto e sujeito). Ele depende de uma relação que não é nem subjetiva nem objetiva – uma relação neutra – tal qual argumenta Blanchot em outro texto, no qual desenvolve o pensamento do neutro a partir da linguagem poética de René Char:

O neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito. E isso não quer dizer apenas que ele ainda está indeterminado e como que hesitando entre os dois, isso quer dizer que ele supõe uma outra relação, que não depende nem das condições objetivas, nem das disposições subjetivas.¹⁷

O “ele” da narrativa, portanto, ao qual se refere Blanchot, precisa ser destituído de objetividade e subjetividade para que permaneça na linguagem como outro, como terceira pessoa, sem ser impessoal. Trata-se, ainda, de uma forma de experiência partilhada, na medida em que, sendo esse sujeito constituído em pura relatividade – sempre em relação à algo ou alguém – a ex-

periência da poesia pode deixar de ser uma experiência própria, única e exclusiva do sujeito do poema. A experiência poética, assim como a voz que a fala e a constitui, passa a ser uma experiência de todos e de ninguém; uma experiência vivida que sequer é “vívuda” efetivamente, porém colhida, apanhada e transformada no poema.

Mais que despersonalização, portanto, o neutro configura-se como trânsito e desdobramento, nesse caso, do sujeito para fora de si, para fora de toda subjetividade possível, e, por isso mesmo, em relação *com ela* e *a ela*. Movimento provocado e colocado à prova em poemas como:

:
O ser humano é o seguinte¹⁸

ELE
Quero uma metralhadora
pra matar muita gente
Eu mato rindo¹⁹

O poema “:” leva a um certo extremo a ideia de brevidade e concisão que atravessa o projeto poético de Alvim. Primeiro, porque transforma em título o sinal de pontuação que traria outras possibilidades de sentido e leitura se integrado ao seu corpo (“O ser humano é o seguinte:”), invertendo assim o que seria a ordem natural do discurso, já que na língua portuguesa o sinal de pontuação vem sempre ao final do enunciado. Segundo, e consequentemente, porque, dentre suas funções, os dois-pontos introduzem, por exemplo, o enunciado de um esclarecimento, a síntese de um pensamento ou a definição de algum conceito, precedendo assim uma fala direta, uma citação ou uma enumeração. Desse modo, a partir do único verso do poema, portanto, entende-se uma forma de esclarecimento ou definição do sujeito “o ser humano”. E ele se define do modo como o recurso gráfico, agora convertido em estratégia poética, o anuncia no título: “o seguinte”, “o que segue”, “o que está a seguir”, “o que vem em seguida”, direcionando-se então para fora do próprio enunciado. Vale destacar ainda que o tom discursivo concorre para que a objetividade da linguagem (e a redução a sua materialidade, como está no título, por exemplo) não seja completa.

O poema “Ele” traz a marca da primeira pessoa “eu” no primeiro e no último verso (“Quero”, “eu mato”). Uma subjetividade delegada, expressando um íntimo desejo que, logo se vê, não é apenas dessa voz que diz “eu”. Trata-se, sem dúvida, de um segredo partilhado na voz do outro, e no som da metralhadora que ecoa nas aliterações do fonema /r/: (“Quero uma metralhadora/ pra matar muita gente/”). Quantas pessoas, diante do quadro social verificado hoje, podem dizer que não tiveram o

18. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p. 77.

19. *Ibidem*, p.223.

20. Mãe, manda essa gente embora: “Na beirada do fogão/ não me deixa sozinho com ele não/ vou no banheiro já volto/ Não me deixa com ele não/ Mato ela rindo/ você vai ver. Cf. ALVIM, Francisco.

Poemas [1968-2000], 2004, p.223.

21. ALVIM, Francisco. *O metro nenhum*, 2011, p.70.

22. Idem. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.223.

23. Ibidem, p.70.

mesmo desejo guardado por essa voz que tem lugar no poema? Aliás, quantos, a sua maneira, já não fizeram isso? A perversidade de “matar rindo” é a mesma, e o desejo do poema torna-se público e privado, de todos e de ninguém. O detalhe importantíssimo é que a vítima, coincidentemente, é a saída para aquela instância que está fora, além e adiante do sujeito “eu”: “ele”.

O poema em questão está no livro *Dia sim dia não*, onde é possível ler a reprodução do seu último verso em outro poema, intitulado “Mãe, manda essa gente embora”, que estabelece, também, um outro contexto: “Mato ela rindo/ você vai ver”²⁰. Crueldade tão fixada na experiência poética, que retorna em *O metro nenhum*:

DUAS VERSÕES ABREVIADAS

1. UM PODER
o de corromper

2. ELE
eu mato rindo²¹

O “poeminha” de *O metro nenhum* condensa, além do poema “Ele”, o poema “Um poder”, que no livro *Dia sim dia não* estava anteposto a “Ele”. Na sua versão normal, “Um poder” dizia: “Há poder mais agradável/ que o de corromper?”²². Retirando o julgamento sobre o gesto corruptivo (poder agradável), o desejo pelo instrumento usado no ato de matar (“Quero uma metralhadora”) e algumas das vítimas além “dele” (“muita gente”), as versões reduzidas abreviam não só a linguagem enunciativa dos poemas, mas também seu efeito. A ironia de antes é reconfigurada em uma forma de ditado, de comando assimilado, de pequenas verdades sobre a maneira como ainda se vê o mundo. Na abreviação do que já era breve, o efeito de perversidade se mantém por meio dessa fala proferida, ditada por alguém.

Assim, se vê que a dissimulação das vozes e das pessoas que povoam os poemas de Alvim termina por concorrer para o efeito do poema, para as constatações e indignações expressas em cada ato de fala, em cada enunciado tornado poético. Os sujeitos da poesia, quem quer que eles sejam ou como se manifestem, adquirem um relevo definidor para a experiência poética, tanto que os poemas são capazes de jogar com o próprio movimento de inserção e desaparecimento desses sujeitos. O poema “Amor”, por exemplo, é composto de oito estrofes, todas isentas de qualquer marca pessoal, exceto justamente a quarta estrofe, que marca a metade do poema dizendo: “Eu, ou o que me chame/ estava ali?”²³. Em outro poema, Alvim joga com as marcas pessoais, que ampliam a imagem de um corredor:

UM CORREDOR

Um corredor enorme
este que vejo todos caminhando
que todos me vêem caminhando

Um enorme enorme corredor enorme
este que tanta gente caminha
eu todos caminham

Um corredor que caminha
eu todos a gente
Um corredor se caminha²⁴

24. *Ibidem*, p. 244.

Formado por três estrofes de três versos cada uma, que comecem todas com a expressão “Um corredor”, a estrutura sintática do poema contribui para a imagem do corredor que dele irá saltar.

A primeira característica é a sintaxe dura e inarticulada, lembrando levemente a dicção poética mais seca de João Cabral, em um poema como “Antiode”, por exemplo. Esse efeito é gerado pela recorrente supressão das vírgulas entre os sujeitos, conforme os versos 6 e 8, e também pela falta da preposição “em” ou a locução prepositiva “no qual” nos versos 2, 3 e 5, visto tratar-se de um adjunto adverbial indicador do lugar **onde/no qual** as pessoas caminham. Além disso, o uso hiperbólico do adjetivo “enorme” ao longo do poema, principalmente no v.4, e as repetições do verbo “caminhar” (seis, no total) e do substantivo “corredor” (são quatro ao todo) em todas as estrofes, ampliam a extensão e o vazio do corredor, bem como o cansaço provocado de antemão, este principalmente pelas exaustivas recorrências do verbo “caminhar”.

No entanto, a questão que o poema suscita é a difícil relação estabelecida entre sujeito e objeto. A voz determinada inicialmente como “eu” no sujeito gramaticalmente oculto no verbo “ver” da primeira estrofe, que vê todos caminhando no v.2 (“vejo todos caminhando”), passa à condição de objeto no v.3 (“todos me vêem caminhando”). Depois se perde, como uma forma de desintegração e desdobramento, quando a linguagem escorrega para “eles” nos versos 6 e 8 (“eu todos caminham” e “eu todos a gente”), mesmo que em “a gente” (ou “nós”) o “eu” permaneça incluído n’“eles”.

A palavra “corredor” também tem seu sentido desestabilizado na prosopopeia dos versos 7 e 9 (“Um corredor que caminha” e “Um corredor se caminha”), quando adquire função de sujeito. Desse modo, percebe-se que o poema não está aberto ao registro de fala alguma. Ao contrário, a estrutura sintática enrijecida, o desdobramento dos sujeitos e esse exercício figurativo e semântico com as palavras “corredor”, “enorme” e “caminhar”, evidenciam um certo esvaziamento das palavras, colocando em foco sua materialidade. Com isso, se ativa outro campo signifi-

25. COLLOT, Michel.
“O sujeito lírico fora de si”.
Terceira Margem, 2004, p.165-177.
26. Ibidem, p.167. Grifo do autor.
27. Ibidem, p.168.

cativo no poema, um campo responsável por um silêncio extremamente amplificado pela imagem de um corredor enorme e silencioso. O poema comunica, portanto, exatamente essa dificuldade e esse silêncio estarrecedor, cuja desordem dos sujeitos funciona como eficaz recurso de expressão e experiência poética.

Michel Collot parece se aproximar do pensamento de Blanchot acerca do neutro e do movimento para a terceira pessoa quando trata do trânsito e do deslocamento do sujeito lírico para fora de si. Collot, no entanto, defende a necessidade de uma “reinterpretação do lirismo” como forma de ponderar a operação realizada pelo sujeito na poesia. Para Collot, tal reinterpretação se faz necessária para que essa movimentação do sujeito não seja condenada simplesmente à “errância e à desaparecimento”, segundo uma orientação moderna; ou à expressão de um sujeito lírico alojado em uma “pura interioridade”; nem ainda a uma defesa de qualquer noção ou prática antilírica, que levaria a análises e percepções extremamente polarizadas ou à valorização exacerbada da materialidade das palavras e das coisas²⁵. Tais visões impediriam perceber que todos esses termos estão implicados reciprocamente, bem como compreender a necessidade de o sujeito sair de si para que possa incluir uma alteridade e, assim, realizar-se “*como um outro*”²⁶. Daí a referência a um sujeito “fora de si”, isto é, um sujeito projetado em direção ao que transborda de si e para fora de si. Por essas razões, porém, Collot não deixa de considerar as contribuições da poesia moderna “para tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras”²⁷.

Acerca das formas de manifestação e transformação do sujeito na poesia de Alvim, nos interessa o pertinente pensamento de Rimbaud trazido por Collot. O crítico francês lembra que – sem deixar de atribuir os créditos necessários às influências dos poetas precursores da transição entre um pensamento tributário às ideias românticas e o pensamento moderno –, Rimbaud parte da autonomia e soberania da categoria de sujeito para problematizá-la, ou “colocá-la em crise”, nas palavras de Collot.

Nas cartas a Izambard e a Paul Demy, escritas em 1871, Rimbaud apresenta algumas reflexões fundamentais para se pensar uma outra articulação para o sujeito moderno além da ideia de desaparecimento e despersonalização:

Mas o senhor sempre terminará como um satisfeito que nada fez, já que nada quis fazer. Sem contar que sua poesia subjetiva sempre será horrivelmente enfadonha. Um dia, espero – muitos outros esperam a mesma coisa –, verei em seu princípio a poesia objetiva – eu a verei mais sinceramente do que o senhor seria capaz! [...]

Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me vidente: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. [...] Não é absolutamente minha culpa. Está errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Pensam-me. Perdão pelo jogo de palavras. EU é um outro. Azar da madeira que se descobre violino, e danem-se os inconscientes que discutem sobre o que ignoram completamente!²⁸

O romantismo jamais foi bem julgado. Quem o teria julgado? os críticos!! Os românticos? que provam tão bem que a canção poucas vezes tem a ver com a obra, isto é, com o pensamento cantado e compreendido pelo cantor? Pois EU é um outro. Se o cobre desperta clarim, não é por sua culpa. Isso me é evidente: assisto à eclosão de meu pensamento; contemplo-o; escuto-o; faço um movimento com o arco: a sinfonia faz seu movimento no abismo, ou de um salto surge na cena.²⁹

Apesar do olhar um tanto depreciativo em relação à poesia subjetiva, Rimbaud não deixa de identificar todas as contribuições do romantismo das quais se serve para criar um pensamento próprio e novo. “Os novos são livres para execrar seus antecessores: estamos em casa e temos tempo”³⁰, afirmaria Rimbaud, e depois, ainda, “peçamos aos poetas o novo, – ideias e formas”³¹.

Entendem-se, então, os motivos de colocar em xeque a subjetividade romântica como expressão íntima e exclusiva de um “eu”. Por isso, Rimbaud reconhece em Baudelaire o “rei dos poetas”, mas atesta a exigência de novas formas para a poesia objetiva dos novos tempos. Comparando o poeta a um vidente, Rimbaud alega que a poesia deve orientar-se para “chegar ao desconhecido”, valendo-se do desregramento de todos os sentidos em uma língua capaz de resumir tudo, “perfumes, sons, cores, pensamento enganchando pensamento e puxando”³². Quando Rimbaud afirma que em vez de dizer “eu penso”, deveríamos dizer “pensam-me”, está invertendo completamente a função do sujeito agente, raciocínio que é concluído por ele com a declaração “eu é um outro”. A definição do sujeito para Rimbaud ocorre, portanto, exatamente no trânsito para a terceira pessoa, sem que a primeira seja descartada em definitivo. Conforme afirma Collot, na proposição de Rimbaud, a terceira pessoa designa o sujeito sem significá-lo.

A leitura das cartas feita por Collot acrescenta que as formulações de Rimbaud manifestam o interesse do sujeito pela transformação e pela orientação para fora de si e para o mundo, a fim de que seja possível expressar “seu pensamento mais íntimo”. O projeto de Rimbaud acerca de uma “poesia objetiva” ainda “reserva um lugar ao sujeito, não mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade”³³, afirma o crítico.

28. RIMBAUD, Arthur. “Carta a Georges Izambard”. *Revista Alea*, 2006, p.155.

29. Idem. “Carta a Paul Demeny”. *Revista Alea*, 2006, p. 157.

30. Ibidem, p.157.

31. Ibidem, p.161

32. Ibidem, 159

33. COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Terceira Margem*, 2004, p.169.

34. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.234.

35. BARTHES, Roland. “A morte do autor”, 1988, p.65-70.

36. ALVIM, Francisco. *Eu é que presto*. *Folha de S. Paulo*, 1982, p.44.

Assim, verifica-se a necessidade de mediação que a movimentação da instância subjetiva na poesia de Francisco Alvim exige para que siga existindo como tal, (movimento, articulação, jogo e deslize contínuo do sujeito poético). A poesia pode assegurar o caráter transformativo desse sujeito, conforme lembrado por Collot a partir das reflexões de Rimbaud, sem que se oriente exclusivamente rumo à despersonalização radical ou à subjetividade romântica. Para entendermos um pouco mais essa movimentação, vale deter a atenção em mais alguns breves poemas de Alvim.

LUTA LITERÁRIA

Eu é que presto³⁴

O poema “Luta literária” pertence à série de poemas que quase ultrapassam o limite do breve na poesia de Alvim. Ao inserir o sujeito poético no então único verso que constitui o poema, ele, o sujeito, adquire a potência necessária para fazer funcionar o verso em conjunto com o título, provocando a ironia. Se o trocadilho de sílabas (“**lu-ta li-te-rária**”) do título sugere a possibilidade de algum embate ou disputa em torno de nomes, livros ou poemas, a inserção da voz que anuncia “eu” desfaz qualquer chance de enfrentamento.

O verbo “prestar” indica algo que tem serventia, é útil, adequado e conveniente. Assim, o “eu” que fala no poema atribui pretensiosamente a si mesmo excessivo e exclusivo poder no campo literário, por assim dizer, e no campo do poema – o que não deixa de funcionar como um suposto poder soberano.

Uma observação importante é que essa suposta soberania em nada se relaciona com o processo de coautoria do livro do qual o poema faz parte. *Dia sim dia não* foi publicado de forma independente com Eudoro Augusto. A edição original do livro não trazia o nome do autor de cada poema, permitindo assim uma leitura única e desfazendo qualquer autoria possível, muito ao gosto do que sugerira Barthes em “A morte do autor”³⁵.

No entanto, “Eu é que presto”, verso do poema que está no livro de 1978, é também o título do artigo publicado por Francisco Alvim na *Folha de S. Paulo* em 1982. No texto, Alvim discorre sobre a formação dos grupos de poetas e as edições independentes de poesia. Com relação aos “grupos de poetas”, ou “igrejinhas”, como ele designa, diz Alvim:

Mas são também de uma inexcédível comicidade: em face de uma igreja, há sempre outra, cochichando para si mesma ou bradando aos quatro ventos: eu é que presto. No fundo, encantadas umas pelas outras (pois, na verdade, o que deseja o eu senão o outro?).³⁶

O poema de Alvim, que certamente motivou o título do artigo, deixa a indicação desse movimento que percorre todo seu projeto poético: a orientação do sujeito do poema para fora de si, em direção ao outro, rumo a alguma possibilidade de anulação ou desdobramento, por isso sua capacidade constante de dissimular. Isso fica mais claro no poema “A minha pessoa”:

A MINHA PESSOA

Só tem

Serve?³⁷

Em um movimento intencionalmente para fora, o sujeito do poema se distancia de si ao se colocar na terceira pessoa, “a minha pessoa” ou “ela”. E se invertermos para uma sequência mais discursiva a oração que se forma entre os dois versos e o título, o sujeito pode se tornar também objeto: “Só tem a minha pessoa, serve?”.

Ao se colocar em terceira pessoa ao mesmo tempo em que pode se desdobrar como objeto, o sujeito poético relativiza toda a potência antes atribuída a si próprio. A pergunta feita pelo verbo “servir” remete à acepção do verbo “prestar”, como possibilidade de ser útil, adequado ou conveniente. A pergunta do poema poderia ainda ser dirigida a outra pessoa qualquer, como tantos dos pequenos diálogos presentes na poesia de Alvim. Mas este poema-diálogo impõe, especificamente, em sua estrutura, uma indagação feita para o leitor, “você”. Nesse caso, haveria a exigência gramatical do complemento: “servir **para** você”. Uma perspectiva que poderia implicar também o gesto de ceder e fazer “as vezes de”, agora, “as vezes de sujeito”.

Contudo, juntamente com a pergunta, está imposta uma forma de advertência ao leitor, amparada pelo fato de ser o segundo poema do livro *O metro nenhum* e sentenciada no jogo linguisticamente implícito pelo advérbio “só”. A indagação é capciosa, pois se existe apenas a pessoa que está no poema, é porque não há outra opção de escolha. O sujeito poético deslocado articula-se, portanto, entre a marca pessoal do pronome possessivo “minha”, a qual assinala a relação com o substantivo “pessoa”, numa designação distanciada da sua própria individualidade, e entre um âmbito que não está no poema, onde talvez esteja a voz capaz de se colocar e se anunciar em primeira pessoa.

Esse movimento expressa como o sujeito, sempre em deslocamento e dissimulação, quer seja desdobrado em terceira pessoa, ou em deslocamento impessoal e objetivo, configura-se como uma instância permanentemente sempre “sujeita”. Ou seja, uma instância que “está sujeita ou se sujeitou”, segundo o dicionário³⁸, “submetido ao poder do mais forte”, que é, neste caso, o poder imposto pelos acontecimentos do mundo, pela

37. Idem. *O metro nenhum*, 2011, p.12.

38. Cf. *Houaiss eletrônico* 3.0, 2009. [Dicionário Houaiss da língua portuguesa].

39. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], p.104.

40. NANCY, Jean-Luc. “À escuta”. *Outra travessia*, 2013, p.159-172.

41. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], p.191.

vida, pelo tempo e pelo desgaste muitas vezes corrosivo que ele provoca, e o poder da própria linguagem poética, o artifício da poesia. Uma instância que fica, como na popular expressão, “à mercê”, exatamente como está no poema: “Mercê”//“(Você será bem tratado)”³⁹. Desse modo, portanto, uma instância sempre suscetível, conforme afirma Collot, quando propõe, como uma espécie de suplemento ao pensamento de Blanchot, que a saída do sujeito rumo a um outro seria exatamente seu movimento em direção ao mundo, ao tempo e à própria linguagem.

Essa submissão também pode acontecer nos processos compositivos de Alvim no movimento, por exemplo, de “estar à escuta”. Lembrando que o ato de escutar implica uma pré-disposição do sujeito, uma tensão e uma intensão, uma tendência ao que está fora de si, conforme lembra Jean-Luc Nancy⁴⁰. Ou seja, escutar, de acordo com o que está na poesia de Francisco Alvim, consiste também numa atenção ao que está fora, ao redor, ao mesmo tempo em que há uma inclinação a um sentido possível.

A fim de atestar e provocar mais uma reflexão sobre essa condição do sujeito poético, a qual parece estar claramente definida na escrita de Alvim, é ainda pertinente um olhar sobre o poema “Discordância”:

DISCORDÂNCIA

Dizem que quem cala consente
eu por mim
quando calo dissinto
quando falo
minto⁴¹

O poema forma, em seu conjunto sintático, uma sentença única, que na ordem discursiva padrão seria separada por recursos gráficos (como um ponto final no primeiro verso e vírgulas nos outros), expressando, assim, as pausas e entonações adequadas à fala. Esse tom deve ser definido, no poema, pela leitura. Mesmo assim, a primeira sentença estabelecida funciona como uma proposição que será desarmada ao longo dos quatro versos seguintes, organizados em torno das oposições consentir x dissentir, falar x calar, estruturadas a partir do “eu” anunciado no segundo verso. O nível sonoro sobre o qual está armado o poema, no entanto, nada tem da noção de discordância enquanto desarmonia ou mesmo dissonância sugerida no título. As rimas internas, toantes entre os versos 2 e 5 (“**mim**”, “**minto**”), consoantes nos versos 3 e 4 (“**calo**”, “**falo**”) e externas e toantes nos versos 3 e 5 (“**dissinto**”, “**minto**”), intensificadas pela rima quebrada no verso 4 (o verbo “minto” é deslocado para o verso subsequente), determinam uma forma de circularidade e concisão sonora do poema que em nada se relaciona com a perspectiva de um sujeito discordante, dissonante, ou dissidente.

A forma coloquial “dizem que”, na terceira pessoa do plural, destitui qualquer autenticidade, bem como estabelece uma incerteza sobre o enunciado que ela introduz. Isso porque se trata de uma expressão fundamentada em uma espécie de opinião geral, consenso, ou na opinião de qualquer pessoa não conhecida, à qual poderá ser atribuído um caráter de inverdade. Além disso, a informalidade e a generalidade do discurso são fortalecidas pela sentença introduzida, “quem cala consente”, caracterizada como um ditado popular, que define uma concordância daquele que se cala e, conseqüentemente, não opina nem se manifesta ou se expõe em relação a algum assunto, situação, condição. É então que o verso seguinte introduz o sujeito, notadamente definido, marcado, exposto: “eu”. E como se o ato dizer “eu” não fosse suficiente para determinar uma individualidade, o pronome é seguido pela expressão “por mim”, enfatizando a opinião distinta que será então introduzida após a pausa, nos versos seguintes. A primeira delas afirma: “quando calo dissinto”, destacando no verbo “dissentir” a intenção de discrepância, divergência, desarmonia, desacordo, que é estabelecida pelo movimento do sujeito quando “cala”. O silêncio do verbo “calar”, no poema, está relacionado ao silêncio que é próprio a toda linguagem poética, àquele que precede o primeiro verso do poema, como sugere Agamben⁴², e que pode estar em seu fim, na suspensão do verso, no caso de Alvim. Também se trata do silêncio que está no interstício de um verso, e finalmente, retomando o poema “Adeus”, é o silêncio que está no espaçamento entre as falas, entre uma conversa e outra, na pausa da vírgula, bem como no movimento de ascensão e esvaziamento do olhar, por vezes dotando os poemas de cores, experiências sensoriais e plenitudes vazias. Por essa razão, é sempre matéria de poesia e, em Alvim, tal qual está no poema “Discordância”, estabelecerá um deslize para a voz do outro.

Nessa linha de raciocínio, é compreensível então que os versos seguintes continuem o argumento: “quando falo/ minto”. Isoladamente, o verso faz ecoar o “poeta fingidor” dos primeiros e conhecidos versos do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, quando diz “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”, manifestando a necessidade de uma estratégia ardilosa para atribuir sua visão particular e íntima – o permanente crivo do poeta – na percepção do mundo. Mentir, portanto, como está no verso de Alvim, seria a consequência natural do sujeito dissentido, dissimulado e astuto, evocando mais uma vez o gesto poético de Pessoa, que é do mover-se sempre, por meio das heteronímias, em direção a um outro, desdobrando e reconfigurando novamente a noção de sujeito poético.

A leitura de “Discordância” colabora no entendimento da condição inconstante de uma escrita que propõe a possibilida-

42. AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”, 2002.

de de descarte da instância subjetiva do poema a fim de que se cumpra o efeito desejado. Todavia, de algum modo ela sempre acaba voltando. O processo de descarte ao qual se submetem os elementos poéticos da escrita de Francisco Alvim nem sempre é, ou quer ser, bem sucedido.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n.1, 2002.

ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2004. [Coleção Às de colete, v.8].

_____. “Eu é que presto”. *Folha de São Paulo*. 02 jul. 1982. Ilustrada, p.44.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRITO, Antonio Carlos de. [Cacaso]. “O poeta dos outros”. *Novos estudos CEBRAP*. n. 22, p.137-156, out. 1988.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. n.11, p.165-177, 2004.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo rumor*. n. 10, p. 113-116, mai. 2001.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papi-rus, 1995.

NANCY, Jean-Luc. “À escuta”. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra travessia*. Florianópolis, n.15, p.159-172, 1º sem. 2013.

RABATÉ, Dominique. “Énonciation poétique, énonciation lyrique”. In : _____. *Figures du sujet lyrique*. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires, 2001.

RIMBAUD, Arthur. “Carta a Georges Izambard”. *Revista Alea*. v. 8, n. 1, p.155, 2006.

_____. “Carta a Paul Demeny”. *Revista Alea*. v. 8, n. 1, p.157-163, 2006.

VECCHI, Roberto. “O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim”. In: ____; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG/POSLIT, 2004, p.55-75.



O fascínio da imagem: a experiência do *fora* e o filme *O estranho caso de Angélica*

Maicon Barbosa
UFF

Resumo

Este ensaio pretende pensar um modo de relação com as imagens que acontece como experiência de fascínio, a partir de alguns fragmentos da obra de Maurice Blanchot e do filme *O estranho caso de Angélica*, do diretor português Manoel de Oliveira. Por meio de uma escrita das imagens do filme, o texto se propõe a pensar o fascínio – concepção instável que aparece em diferentes textos de Blanchot sobre a experiência literária – como uma relação com o *fora*, que arrasta o pensamento para uma região desconhecida, para o acaso que não se submete à primazia de uma interioridade reflexiva. Trata-se de apostar no fascínio da imagem como abertura às forças inomináveis e inquietantes que estremecem subjetividades ensimesmadas e que levam o pensamento a confrontar seus limites.

Palavras-chave: fascínio; imagem; cinema; Maurice Blanchot; Manoel de Oliveira.

Résumé

Cet essai vise à penser un mode de relation avec les images qui se produit comme une expérience de fascination, à partir de quelques fragments de l'œuvre de Maurice Blanchot et du film *L'étrange affaire Angélica*, réalisé par le cinéaste portugais Manoel de Oliveira. Au moyen d'une écriture des images du film, le texte propose de penser la fascination - une conception instable qui apparaît dans différents écrits de Blanchot sur l'expérience littéraire - comme une relation avec le *dehors*, qui entraîne la pensée dans une région inconnue, vers le hasard qui n'est pas soumis à la primauté d'un intérieur réfléchissant. Il s'agit de miser sur la fascination de l'image comme ouverture aux forces anonymes et inquiétantes qui font trembler les subjectivités fermées sur elles-mêmes et qui mènent la pensée à affronter ses limites.

Mots-clés: fascination; image; cinéma; Maurice Blanchot; Manoel de Oliveira.

1. Cf. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*, 2010a; Idem. *A conversa infinita II: a experiência limite*, 2007; Idem. *A conversa infinita III: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*, 2010b.
2. FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”, 2009.

Algumas imagens fascinam. Atraem irresistivelmente quem olha, absorve por um tempo o corpo daqueles que as encontram. Vistas a olho nu e imaginadas, avistadas também de olhos fechados, nos sonhos, olhadas inclusive por aqueles que perderam ou nunca tiveram a visão dos olhos, essas imagens corrompem por meio de uma sedução, aliciam os gestos do olhar, deixando-os suscetíveis a forças diversas que vagueiam nas superfícies imagéticas e nos espaços vazios que entremeiam as próprias imagens. Mas, de onde viria essa experiência de fascínio diante da imagem? Fascinado, o olhar é tragado pela imagem, atraído por ela com uma força deslumbrante que o faz soçobrar em sua superfície fendida. Como um buraco no meio de um oceano, um redemoinho que assusta e convida, a imagem fascinante abre um turbilhão, vai engolindo o mundo daquele que olha e imagina. Por um tempo que dura para além das medições dos ponteiros e dos calendários, o mundo inteiro se transforma naquela imagem, atraente e avassaladora. Aquele que olha essa imagem, que se deixa mergulhar nela, abre mão temporariamente, mesmo que sem saber, da capacidade de decidir e de escolher diante da imagem.

Em diferentes textos que interpelam a criação na experiência literária, Maurice Blanchot nos fala do fascínio da imagem, quase sempre de maneira instável, como uma relação com o *fora*, que atrai o pensamento para um espaço desconhecido e imaginário que não se submete à primazia da interioridade reflexiva. O fascínio como conceito oscilante, que aparece em textos distintos escritos por Blanchot, associa-se inevitavelmente à imagem, a sua distância atraente, remete-nos a um encontro assombroso com uma ausência que se torna presente. Além de aparecer em alguns dos escritos de Blanchot considerados como textos de crítica literária, a experiência do fascínio já estava presente, de algum modo, em suas primeiras ficções. Entretanto, crítica e ficção em Blanchot são modos de escrita e de pensamento que não cessam de se atravessar, como em *A conversa infinita*¹, que se constitui por diálogos variantes entre duas vozes que percorrem questões filosóficas e literárias, levando a escrita a um limiar de indiscernibilidade, fazendo-a abrir-se para uma diferença que não se sintetiza e que recusa trancafiar o estilo em uma única forma. Para Michel Foucault², as ficções em Blanchot situam-se no interstício das imagens, no espaço entre elas que as entrelaça, e colocam-se não nas formas sólidas das figuras, em seus contornos demasiado duros, mas sim, nos deslocamentos e nas transfigurações que as arrebatam irremediavelmente. Entretanto, essas ficções são precisas, e desenham suas imagens na monotonia do cotidiano, na insistência do

anônimo que reverbera o *fora*, na recusa à marca indelével de um nome que remeteria à interioridade. Essa escrita ficcional não estaria nem nos humanos nem nas coisas, e sim, naquilo que está entre eles, no vácuo que introduz uma distância entre esses corpos. A força do encantamento nessas ficções, a experiência atordoante do fascínio emerge justamente nos espaços vazios, nos abismos que se colocam entre as imagens, que as ligam e as separam ao mesmo tempo.

As ficções em Blanchot serão, mais do que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens. Elas são precisas, e só têm figuras desenhadas na monotonia do cotidiano e do anonimato; e quando dão lugar ao encantamento, não é jamais nelas próprias, mas no vazio que as circunda, no espaço onde são colocadas sem raiz e sem fundações.³

Ainda em *O pensamento do exterior*, Foucault assinala que a escrita de Blanchot acontece por uma atração, noção que também se liga ao conceito de *fora*. A atração marca a presença do *fora* em Blanchot e nos coloca na condição de exterioridade em relação a esse *fora*. Dito de outro modo, é pela atração que se experimenta a presença do *fora*, mas, simultaneamente a esse contato, experimenta-se também a condição de estar fora do próprio *fora*.

Em outro texto, Foucault⁴ nos diz que Blanchot abriu uma zona de perturbação na crítica literária em suas escritas, que não se dispunham a interpretar uma obra, um livro ou um texto, tentando desvelar sua interioridade verdadeira. A partir de um texto, Blanchot engendra outras escritas que tomam direções inesperadas, sem se submeter à ilusória exigência de decifração da obra. A crítica que emerge com Blanchot não busca encontrar a verdade escondida da obra, não intenta desvelar o segredo, o sentido encoberto que supostamente existiria num texto. Ela cria outras relações de pensamento a partir da obra interpelada, e não mais se preocupa em encontrar uma verdade original escondida. O que desponta é a possibilidade de produzir escritas a partir dos elementos fornecidos pela obra, pela materialidade do texto. Mas, não se trata de uma análise formalista que se concentra apenas na forma do texto em si, pois urge levar em consideração outras forças que criam condições para o aparecimento da obra e que desdobram seus efeitos de modo imprevisível. Neste ensaio, inspirados nessa crítica desdobrada por Blanchot, pretendemos escrever com o filme *O estranho caso de Angélica*, e fazer as imagens retinirem no texto sem uma intenção de resolução interpretativa ou de uma simples descrição que imita a imagem cinematográfica na escrita. No primeiro momento do ensaio criaremos uma escrita das imagens em movimento do filme, e pensaremos uma coexistência temporal entre passa-

3. Ibidem, p. 225.

4. Idem. “Sobre as maneiras de escrever a história”, 2008.

5. OLIVEIRA, Manoel de.
O estranho caso de Angélica, 2010.

do e presente na montagem dessa obra de Manoel de Oliveira. No segundo momento, a partir de alguns fragmentos da obra de Blanchot, pensaremos a experiência do fascínio da imagem como uma abertura incessante ao *fora*.

O rosto do fascínio ou O estranho caso de Angélica⁵

Uma chuva fraca caía sem pressa acariciando as pequenas pedras retangulares que se enfileiravam ao longo da rua, formando um calçamento com aspecto de tempos idos. Na penumbra da madrugada que ia ficando cada vez mais funda, uma rua sinuosa se deixava ver, clareada parcamente pelas luzes dos postes e pelos faróis de um carro que estaciona em frente a uma loja de fotografia. O homem que sai do carro, no meio da água fina que molha lentamente o guarda-chuva, procura o fotógrafo que mora naquela casa. Como o velho retratista havia viajado para a cidade do Porto, era preciso encontrar alguém que pudesse, naquela hora da madrugada, tirar algumas fotografias. Um transeunte que por ali passava falou de um forasteiro, que estava na cidade há não muito tempo e que andava a tirar fotografias por todos os lados. Isso interessou ao homem que procurava com urgência um fotógrafo e logo os dois seguiram pela noite rumo ao forasteiro.

Num quarto de pensão, sentado a uma pequena mesa, Isaac tentava sem êxito consertar um ruidoso rádio. As paredes acinzentadas do quarto pareciam absorver a pouca luminosidade expelida, sobretudo, por uma luminária de mesa. A fumaça de cigarros subia lentamente passando por um fio estendido de uma ponta a outra do quarto, onde se podia ver penduradas algumas fotografias recém-reveladas. Atrás da mesa em que o rádio aberto fazia barulhos demorados, a chuva silenciosa escorria pelos vidros da janela da varanda, que dava para a rua. Dali podia-se ver logo do outro lado da alameda o gordo rio que banhava, delongado, as margens da pequena cidade. Mas, a uma hora daquelas, o que se via de dentro do quarto eram pequeninas luzes bruxuleantes que atravessavam, meio deformadas, a cortina de água que descia pelo vidro da janela. Misturando-se aos ralos traços de fumaça que serpenteavam pelo quarto, algumas palavras saltaram da boca de Isaac, cujos olhos lassos olhavam para um lugar desconhecido.

Dançaíl, ó estrelas, que seguis constantes
Vertigens matemáticas fixadas!
Delirai, e fugi por uns instantes

À trajetória a que ides algemadas!
Tempo! detém-te! E vós, criações de dantes,
Que errais por celestiais, irreais estradas,
Anjos! abri-me os pórticos dos céus,
Que em minha noite é dia...⁶

6. RÉGIO, José. “Sarça Ardente”, 1970

Antes que as palavras pudessem precipitar-se no silêncio, alguém bateu à porta apressadamente: era a dona da pensão que entrou afoita no quarto assim que a porta se abriu. Ela dizia que o estavam procurando para que fosse tirar fotografias àquela hora, em um lugar chamado Quinta das Portas. Depois de umas poucas indagações à dona da pensão, Isaac vestiu-se e pegou a antiga câmera fotográfica; atravessando a rua em frente à hospedaria, meteu-se no carro que o esperava debaixo da persistente chuva.

O rosto de Angélica era de uma palidez incomum. Descorado como se já não houvesse mais sangue pulsando em baixo da pele brancamente delicada. Ao redor, alguns vultos negros permaneciam sentados em cadeiras dispostas num semicírculo. Uma comoção pesarosa marcava os rostos silenciosos que permaneciam quase imóveis diante daquela face pálida, que arrastava os olhares como um ímã atrai alfinetes. O vestido branco contrastava delicadamente com o azul escuro do tecido que cobria a superfície do antigo divã, onde seu corpo permanecia imóvel. No meio da sala, como se tivesse sido colocado ali para isso, um lustre sóbrio concentrava seu fulgor sobre o vestido e o rosto adormecido, fazendo com que a brancura de ambos jorrasse sem exageros pelo aposento. Com olhos tardos, alguns miravam inconsolados aquele rosto inerte; cabisbaixos, outros lançavam o olhar para o chão ou para um longe lugar.

Um tanto quanto desajeitado, Isaac se pôs em frente ao corpo que repousava tranquilamente no divã, empunhou a câmera e encaixou seu olho direito no buraco da máquina. Entretanto, a lâmpada que iluminava a sala era fraca, e foi preciso trocá-la por outra de maior claridade. Enquanto buscavam a outra lâmpada, Isaac sentou-se junto aos que por ali estavam, e por entre os cochichos de duas senhoras, olhou meio admirado para a jovem mulher que estava deitada no meio da sala. O lugar entrou numa ligeira penumbra no momento em que o fotógrafo trocava a lâmpada. A luz mais forte ressaltou ainda mais as curvas frágeis daquele semblante pálido. Isaac tomou nas mãos, outra vez, a câmera que prendia-se a seu pescoço por uma estreita correia de couro, e procurou a melhor posição para focar o rosto de Angélica. Agachou-se para alcançar um ângulo melhor; levantou-se e se moveu para o lado direito. Guardou no bolso da calça o lenço que lhe fora entregue pela governanta, com o qual havia feito a substituição da lâmpada. Agachou-se de novo e ergueu-se mais uma vez. Aproximou-se mais da mulher deitada sobre o divã. Enfiou o olho no visor da máquina nova-

mente. Regulou um pouco mais a objetiva com a mão esquerda, mas, quando conseguiu ajustar o foco, algo estranho o fez recuar diante da imagem: por um momento incapturável ele viu o rosto de Angélica desabrochar em um sorriso. Assustado, Isaac baixou a câmera, afastou-se para trás e olhou atônito para o cadáver e para as pessoas que por ali faziam velório. A jovem mulher morta permanecia imóvel; o que se notava era a mesma aparência, discretamente risonha, de antes. Atormentado, o fotógrafo não mais conseguia se concentrar, olhava para os lados como se estivesse procurando a presença de alguém. Sua inquietude fez com que a irmã da falecida viesse perguntá-lo, com um tom de reprovação, se as fotografias já haviam sido tiradas.

Sobressaltado e ao mesmo tempo atraído cada vez mais pela imagem do rosto falecido, Isaac começou a capturar a imagem inquietante daquela mulher que parecia dormir um sono sereno. O pavor que havia tomado o seu corpo trouxe um certo incômodo a alguns daqueles que pacientemente passavam a noite na vigília. Sem demora o fotógrafo fez quatro fotos da falecida, cada uma de um ângulo diferente, e logo arrancou a câmera do pescoço, desembestado. Colocou a máquina na sua bolsa de couro, e num pulo dirigiu-se para a porta. Antes de cruzar o umbral, olhou para Angélica e fez um aceno curto com a cabeça para aqueles que permaneciam sentados. Saiu da sala apressado, sem dizer palavra alguma, mas o som ruidoso dos seus passos – que nascia no encontro dos sapatos com o velho assoalho de madeira – ecoavam por toda a grande casa.

De volta ao quarto de pensão, na manhã seguinte, o fotógrafo revelava diligentemente as fotos tiradas no velório. Um retrato de dois burros arrastando um arado fora removido do varal que cruzava o cômodo, e uma a uma, as fotografias feitas durante a noite iam sendo dependuradas no cordão. Depois de ter colocado todos os retratos no varal, Isaac as mirou por um tempo, e mais uma vez, a imagem parecia se mover, apavorando-o. Após ter olhado a perturbadora imagem de Angélica, o mundo de Isaac naufragou naquele rosto pálido, meio risonho, que saltou do leito de morte para a lente da máquina fotográfica. A imagem da morta inundou os olhos e a imaginação do fotógrafo, levando-o às regiões insólitas do fascínio. Seus sonhos, quase sempre intranquilos, passaram a ser povoados pela insistente imagem da falecida. Na noite seguinte ao velório, ele acordou de súbito, ofegante, gritando o nome de Angélica, depois de ter sonhado com ela num passeio noturno. Um estranho encantamento o atraía: essa imagem fascinou Isaac de tal forma que ele a via por toda parte. Depois do encontro com as potências estranhas do semblante dessa mulher finada, o fotógrafo saiu de si, atraído pelas forças inomináveis dessa imagem, como no poema – que ele mesmo havia declamado solitariamente antes de sair de casa

no meio da madrugada – em que o poeta desejava que as estrelas delirassem e sáíssem da trajetória à qual iam algemadas.

Outras imagens também interessavam a esse fotógrafo de poucas palavras; tratava-se das imagens daquilo que estava desaparecendo, sobretudo do trabalho à moda antiga – como ele mesmo o chamava – dos homens que revolvem a terra nas plantações usando instrumentos de outros tempos. Obstinado, Isaac se punha a fazer fotografias desses lavradores, que trabalhavam em uma vinha localizada do outro lado do rio, em um terreno bastante íngreme. Enquanto aqueles homens feriam a terra pedregosa com furiosas enxadas, cantavam juntos uma canção de tempos idos. Ao passo que os lavradores faziam subir uma poeira do chão com os fortes golpes de enxada, o fotógrafo capturava as imagens, por entre pequenas estacas fíncadas no solo, que estendiam muitos fios de arame. Andando rápido pelo terreno acidentado, Isaac procurava as imagens, mudava de posição para que elas pudessem aparecer ao seu olho inquieto. Ele procurava imagens que quase não se via mais naquele lugar. Poucos na vila se interessavam por aquela labuta braçal: a dona da pensão, intrometida que era, interrogava Isaac sobre o estranho interesse por um trabalho que estava quase desaparecido por ali, dizendo que agora tudo se fazia de outra forma, com máquinas. Mas, o fotógrafo retrucava, falando que era justamente as coisas à moda antiga que o interessavam.

Em outra noite, ele acordou apavorado de um pesadelo em que se ouvia o som das enxadas a golpear a terra. Sentou-se na cama, acendeu a luminária do criado-mudo, e tentou recuperar o ar que parecia não chegar aos pulmões. Meio moribundo, levantou-se e foi ter com as fotos penduradas no varal. Seu olhar passeava pelos retratos presos ao fio: as fotos de homens empunhando enxadas, esfolando o chão com antigos instrumentos de ferro, se intercalavam com as imagens da jovem mulher fenecida. Depois de passar o olho por toda a extensão do barbante, parou em frete à imagem de Angélica. Olhou para ela encantado, e no tempo impreciso desse olhar enfeitiçado, virou-se para trás bruscamente algumas vezes, procurando pela presença de alguém. Isaac desejava as imagens que estavam desaparecendo do mundo. De algum modo, queria fazê-las sobreviver ao aniquilamento.

Sentados à mesa, de uma maneira não habitual, os outros hóspedes olhavam pacientemente a dona da pensão, que ao pé da gaiola pendurada na parede lateral do aposento lamentava profundamente a morte do seu passarinho. Como de costume, esses hóspedes – uma mulher ainda jovem e dois homens marcados pelo curso dos anos – tomavam o café da manhã e bisbilhotavam a vida do solitário fotógrafo, trocando fuxicos com a dona da pensão. Comentavam sobre os curiosos barulhos que vinham do quarto do moço retratista, ao longo da noite. Justo naquele instante, Isaac entrou pela porta e todos logo trataram de engolir

7. “J’ai adapté le projet aux circonstances de l’époque. Le projet a été créé après la Deuxième Guerre Mondiale [...] Mais la guerre a eu lieu il y a longtemps, au siècle dernier, de même que les vignes du Douro sont différentes, les ponts et les maisons sont autres. Certaines choses se maintiennent alors que d’autres ont changé” (OLIVEIRA, Manoel de. *La Métaphysique des anges. entretien avec Antonio Preto*, 2010, p. 04, tradução livre).

o falatório. Ele olhou o passarinho caído, e ao ouvir que o pintassilgo havia morrido, saiu correndo desembestado. Seus passos ganharam a rua e corriam com desespero pela vila. Na corrida desenfreada, chocou-se contra uma mulher numa calçada; passou por uma fonte de onde brotava uma água tranquila; dobrou esquinas; cruzou uma praça indo na direção oposta àquela indicada por uma estátua resignada; parou por um segundo na porta do cemitério, gritou o nome da mulher falecida e voltou a correr; subiu uma ruela encravada numa ladeira tortuosa onde duas senhoras o olhavam com surpresa... O fotógrafo corria não se sabe para onde. Corria em busca da imagem que o fascinava tanto, do semblante desaparecido, aparentemente inerte e risinho, que continuava presente nas fotografias e na imaginação? Essa corrida desesperada, que tanto o fazia ofegar, o arrastaria ao próprio espaço sem fundo de onde a imagem jorrava: correria torpe que o levaria ao encontro de uma desconhecida morte.

*

A história da criação desse filme português, concebido e dirigido por Manoel de Oliveira é bastante incomum. O primeiro roteiro havia sido escrito entre os anos de 1952 e 1954 pelo diretor, mas naquele tempo não foi possível realizar o filme. O próprio Manoel de Oliveira nos diz que escreveu a primeira versão do roteiro pouco tempo depois da Segunda Guerra Mundial, e que a perseguição nazista aos judeus na Europa foi determinante para a criação do protagonista Isaac, que é um fotógrafo judeu. Mas, os caminhos que Isaac tomaria se o filme tivesse sido feito no pós-guerra teriam sido diferentes, certamente. Em uma entrevista, quando perguntado se a obra era uma adaptação de si mesmo, do roteiro escrito nos anos cinquenta, o cineasta nos diz:

Adaptei o projeto às circunstâncias da época. O projeto foi criado depois da Segunda Guerra Mundial [...] Mas a guerra aconteceu há muito tempo, no século passado, da mesma forma que as vinhas do Douro estão diferentes, as pontes e as casas são outras. Certas coisas se mantiveram enquanto outras mudaram.⁷

Escrito no início dos anos cinquenta, o filme esperou mais de meio século para ser filmado. É como se a própria história do filme, o roteiro e a imagem insistente de um fotógrafo que se torna fascinado pelo rosto de uma morta, retornassem do sono do mundo. Régua, no vale do Douro, ao norte de Portugal, é a

cidade do filme. As ruas e arredores de Régua são indissociáveis da montagem das imagens, como na primeira versão escrita há mais de cinquenta anos. Mas, por que o filme não foi rodado na época? Algo determinante para que a película não fosse filmada nos anos cinquenta foi a censura da ditadura de Salazar⁸. A decupagem completa do filme – que incluía inclusive a duração dos planos – escrita na época foi submetida à Secretaria Nacional de Informação, órgão responsável pela censura. No entanto, nenhuma resposta foi dada ao cineasta, como se ele nunca tivesse enviado coisa alguma para esse lugar⁹. Mas, a censura silenciosa não destruiu o filme, que persistentemente faria sua aparição muito tempo depois.

Esse atraso, que distancia a escrita da primeira versão e a feitura do filme, insere diferentes farpas de tempo nas imagens. O passado dos anos cinquenta retorna em certos gestos e objetos: na ausência de televisão, de aparelhos celulares ou computadores; nos velhos livros do fotógrafo; na sua antiga câmera analógica; no seu modo de se vestir; no trabalho à moda antiga dos lavradores... Mas, ao mesmo tempo o filme não cessa de mostrar uma cidade contemporânea com seus atuais edifícios e carros. A coexistência de tempos divergentes nas imagens torna presente a própria força de sobrevivência desse filme, que esperou o decurso dos anos para finalmente aparecer no ecrã.

Apesar de privilegiarmos a imagem nesse ensaio, não se trata de acreditar em uma imagem pura, isolada dos outros elementos que compõe o filme, como os sons, a música e os diálogos. Em relação à sua atual visão do cinema, Manoel de Oliveira aproxima essa arte de uma construção arquitetônica composta por quatro colunas que sustentam um pórtico, como nos templos gregos. “A primeira coluna seria a da imagem, a segunda, a da palavra, a terceira, a do som, e a quarta, a da música; o pórtico frontal que sustentam representaria a ideia geradora que lhes dá sentido e unidade”¹⁰.

A presença intensa do som remete a uma agonística temporal entre passado e presente no filme: o barulho das velhas ferramentas de trabalho dos lavradores atravessa o filme, junto com um canto arcaico que esses homens entoam enquanto golpeia a terra, nas vinhas às margens do Douro. Mas, o som das máquinas atuais também perpassa o filme, como o barulho ensurdecido dos caminhões que invadem o quarto de Isaac mais de uma vez. Os antigos sons do trabalho manual nas vinhas, que está desaparecendo – como diz a dona da pensão em um dos diálogos com Isaac – entrecortam-se por sons das máquinas contemporâneas, como carros, caminhões e tratores.

A música do filme é constituída unicamente por composições de Frédéric Chopin, com extratos da Sonata n° 3 em si menor op. 58, e das Mazurkas op. 59. O piano é o único instru-

8. BEGHIN, Cyril. *Manoel de Oliveira: L'étrange affaire Angélica*, 2013, p. 03.

9. OLIVEIRA, Manoel de. *Angélica (1954): un découpage*, 1993, p. 06.

10. Idem. “Esta minha paixão”, 2005, p. 172-173.

11. OLIVEIRA, Manuel de. *O estranho caso de Angélica*, 2010.
12. WARBURG, Aby. “Dürer e a antiguidade Italiana”, 2013a; Idem. “A emergência do estilo ideal à antiga na pintura do início do Renascimento”, 2013b.
13. Em seu trabalho sobre o pensamento de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman nos fala dos efeitos atordoantes da obra inclassificável do pensar alemão para a história da arte. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013.
14. O patético deriva de *pathos*, e aparece para mostrar uma carga afetiva das imagens, aquilo que move e comove pela intensidade dos afetos.

mento que se ouve nas músicas do filme, o que produz um minimalismo da atmosfera musical, em que a repetição das melodias e harmonias de Chopin se associa à reparição das imagens e sons do passado no presente. O reaparecimento dos enigmáticos acordes de piano intensifica o retorno das imagens de Angélica, das imagens dos lavradores, dos sons de outrora atravessados pelos barulhos de uma cidade de agora.

Em muitos diálogos do filme a tensão temporal entre passado e presente também aparece, como na conversa entre os outros hóspedes e a dona da pensão, que falam, abismados, sobre a estranha obstinação do fotógrafo em relação às coisas que estão a desaparecer. Matias, um dos hóspedes, cita o filósofo espanhol José Ortega y Gasset, quando fala do “homem e sua circunstância”, referindo-se ao desconhecimento sobre o passado do fotógrafo. Instantes depois, no mesmo diálogo, o engenheiro, que também está hospedado na pensão, fala da atual crise econômica em Portugal que impediu a construção de uma nova e longa ponte sobre o rio Tejo. Uma das falas de Justina, a dona da pensão, mostra de maneira incisiva a presença dessa coexistência conflituosa entre passado e presente nesse filme cujo primeiro roteiro foi escrito ainda nos anos cinquenta.

Tanto lhe disse para não perder tempo a tirar fotos àquela gente! [...] Porque são pouquíssimas essas vinhas à moda antiga. Agora é tudo à máquina! Mas, ele [Isaac] não me deu ouvidos. Sabe o quê que ele me disse? “Pois é isso à moda antiga que me interessa!” E foi-se. Fiquei sem saber o que é que o atrai.¹¹

Em *O estranho caso de Angélica* é possível notar a presença da *Ninfa*, imagem da Antiguidade que reaparece em muitos outros momentos de diferentes formas, em materialidades imagéticas distintas. O pensador alemão Aby Warburg¹² – cuja obra inominável estremeceu a História da arte¹³ na passagem do século XIX para o século XX – analisou os reaparecimentos da *Ninfa* a partir do conceito de *sobrevivência* – *Nachleben* –, mostrando as ligações entre a Antiguidade pagã e o Renascimento. A *sobrevivência* refere-se às reparições de forças patéticas¹⁴ do mundo antigo, de imagens e gestos artísticos de outrora, que retornaram de inúmeras formas na estética renascentista: em pinturas, esculturas, desenhos, xilogravuras, gravuras em metal, detalhes arquitetônicos, entre outros modos de feitura material das imagens naquele momento. Nas análises de Warburg sobre o retorno de traços da Antiguidade em obras de arte do Renascimento, a imagem da *Ninfa* carrega uma potência de movimento quando retorna de tempos idos ao mundo renascentista cristianizado: essas imagens pagãs, que viriam de lugares e tempos diversos, se reuniram em diferentes formas de arte.

[...] durante minha estada em Florença, percebi que a influência da Antiguidade na pintura secular do Quattrocento – especialmente em Botticelli e Filippino Lippi – manifestou-se numa remodelagem da aparência humana por meio de um movimento acentuado do corpo e da vestimenta segundo os modelos fornecidos pelas artes plásticas e poéticas da Antiguidade. Mais tarde, vim a reconhecer que os superlativos autenticamente antigos da linguagem gestual também estilizaram a retórica gestual de Pollaiuolo e, sobretudo, que até mesmo o mundo fabuloso do jovem Dürer (de *A morte de Orfeu* a *O grande ciúme*) deve o impacto dramático de sua expressão a essas ‘fórmulas de *pathos*’ sobreviventes e autenticamente gregas, que lhe haviam sido transmitidas pela Itália setentrional.¹⁵

Com a sobrevivência de traços e forças da Antiguidade, por meio da reaparição das imagens patéticas do mundo antigo, os artistas plásticos do Renascimento se viram diante de um problema que retornaria em muitos outros momentos: como mostrar na imagem a vida em movimento? “No século xv, a ‘Antiguidade’ não exige dos artistas que prescindam das formas de expressão conquistadas pela observação própria [...], antes volta a atenção para o problema mais difícil das artes plásticas, a representação da vida em movimento”¹⁶. Essa sobrevivência de antigas forças e formas, que atravessam os abismos tentadores do esquecimento e reaparecem na arte renascentista, fazem com que as imagens estáticas ganhem traços de movimento. Em muitas imagens analisadas por Warburg, sobretudo, nas obras de Sandro Botticelli *O nascimento da Vênus* e *A Primavera*, o movimento se faz ver nas roupas sopradas pelos ventos, no balanço dos cabelos e dos acessórios, e nas danças dionisíacas que envolvem os corpos das antigas *Ninfas* pagãs que voltam ao Renascimento. “[...] a partir do momento em que Botticelli se familiariza com as ninfas da Antiguidade, na arte e na poesia, a figura da mulher em movimento adquire aquela beleza vibrante e autoconsciente com a qual se manifesta pela primeira vez no afresco de Sandro na Capela Sistina [...]”¹⁷ Georges Didi-Huberman¹⁸ nos diz que Warburg elaborou o conceito de *Pathosformel* – fórmulas patéticas das imagens que sobrevivem –, sobretudo, para pensar a presença constante dos movimentos na pintura renascentista, e nesse sentido, a figura da *Ninfa* em suas múltiplas possibilidades de aparição mostra a intensidade do conceito de *Pathosformel*. “A *Ninfa*, portanto, é a heroína do encontro movente/comovente [...] A *Ninfa* se encarna, ou seja, é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo Feminino [...]”¹⁹

No filme de Manoel de Oliveira, a personagem Angélica nos remete ao imaginário do mundo dos anjos, que no ocidente passa inevitavelmente pelo imaginário judaico-cristão. Entretan-

15. WARBURG, Aby. “A arte Italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”, 2013c, p. 453.

16. Idem. “O nascimento da Venus e A Primavera de Sandro Botticelli”, 2013d, p. 53.

17. Idem. “Sandro Botticelli”, 2013e, p. 91.

18. DIDI-HUBERMAN, A *imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013.

19. Ibidem, p. 220.

to, nos interessa pensar os traços da imagem do anjo feminino que aparecem no filme como uma reaparição da figura da *Ninfa*, considerando os trabalhos de Warburg que analisam o reaparecimento das *Ninfas* pagãs nas artes plásticas angelicais e sacras do Renascimento. No passeio noturno com Isaac, enquanto deslizam sobre o rio Douro, os cabelos de Angélica entram em movimento, soprados pelo vento, assim como seu branco vestido drapeado que se move incessantemente em meio à escuridão. Em outra cena, Angélica aparece no quarto de Isaac, rente ao teto, e mais uma vez um forte vento agita seu vestido e seus cabelos. Em *O estranho caso de Angélica* há uma presença dessa relação entre a figura da *Ninfa* e o movimento: essa velha imagem da *Ninfa* sobrevive, insiste no tempo mesmo diante das subseqüentes destruições cotidianas, reaparece transformada no filme, carregando traços da imagem de anjo. Entretanto, não se trata de dizer que há nesse filme uma simples repetição da *Ninfa* pagã na forma de anjo feminino, como se estivéssemos diante de uma imagem arquetípica que reaparece exatamente da mesma forma em momentos diferentes. Esse retorno da imagem da *Ninfa* implica uma espécie de desfiguração daquilo que reaparece, uma transformação que mostra as marcas do próprio processo de desaparecimento. Como nos diz Agamben, “[...] a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria”²⁰.

O fascínio e o *fora*

Na experiência do fascínio algo se passa como se a imagem decidisse em nós, como se ela nos escolhesse, nos fazendo chafurdar nesse espaço longínquo de onde ela emana e desaparece. Entrar no fascínio: embrenhar-se no espaço próprio às imagens e pisar desavisado no chão vago e desconhecido que é a distância da imagem, o seu quase feitiço. Algumas imagens carregam a força de nos arrebatam; elas podem nos despojar de nós mesmos, fazendo-nos sair do demasiado conforto asfixiante de uma interioridade fechada sobre si, que busca isolar-se daquilo que não é familiar e reconhecível. Encontrar essas imagens é entrar em relação com o fascínio, com o canto das sereias que nos arrasta para fora de nós, que nos impele para direções insuspeitadas e turvas, dismantando a clausura de uma subjetividade calcada na interioridade. Olhar a imagem, mesmo que seja imaginariamente, pode nos colocar na presença daquilo que é inesgotável; essa imagem faz passar uma fascinação que nos arranca dos luga-

res conhecidos, lançando-nos em uma experiência indeterminada – que já não se define apenas por aquilo que *é possível* –, sem as referências que decidiriam os rumos por vir.

21. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 2011, p. 24.

O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem. [...] O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: o olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.²¹

Nessa experiência radical do fascínio torna-se impossível não ver, não imaginar; a imagem transforma-se em um labirinto, que amedronta e atíça, diante do qual o ato de olhar não é mais uma questão de possibilidade. O fascínio, então, se faz em uma relação com a impossibilidade; experiência que não é simplesmente uma decisão daquele que está perante a imagem. O fascínio arruína a possibilidade de escolher, dismantela os hábitos arraigados na aparente soberania de uma escolha intencional e segura de si mesma. Aquele que está entregue ao fascínio sente na pele a estranheza do impossível, dessa impossibilidade que se refere a um desencontro com o verbo poder: a fascinação nos empurra para uma estranha relação com o impossível, em uma experiência que não passa pelo poder de escolha. Essa abertura para o impossível que acontece ao fascinado não se coloca como algo irreal, como se estivesse em oposição a uma realidade que seria possível: o impossível não nos conduz ao inexistente. A impossibilidade presente no fascínio aparece como algo que destoa dos gestos constituídos a partir do *poder de* ou do *poder para*: trata-se de um abandono do poder como verbo transitivo direto, que pressupõe a existência de um sujeito da ação que tem a faculdade consciente para fazer, decidir e escolher alguma coisa.

Mas, dizer que no fascínio não se pode escolher não significa que essa experiência é algo meramente espontâneo, como se se tratasse de uma espécie de predestinação: entrar no fascínio é ser tomado, no presente, por forças da imagem, do mundo e da própria história que constitui aquele que olha e imagina. No instante em que a imagem se encontra com o olhar e com a imaginação, forças do *fora* que retornam do sono do mundo saltam na superfície do presente e constituem a fascinação. Nas imagens fascinantes, farpas de outros tempos voltam ao presente, e desdobram uma experiência afetiva arrebatadora. A fascinação nasce de um confronto com o mundo e desdobra contágios por meio dos fragmentos de tempo que saltam no encontro com o presente. Como nos diz Georges Didi-Huberman, partindo dos escritos de Blanchot que transpassam a questão da imagem na experiência literária, “[...] estar fascinado não é estar enganado:

22. DIDI-HUBERMAN, Georges. “De semelhança a semelhança”, 2011, p. 29.

23. BLANCHOT, *A conversa infinita III: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*, 2010b, p. 66.

24. Idem. *O espaço literário*, 2011.

não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna”²².

O fascínio da imagem aparece não por uma qualidade essencial que a habita, pois as imagens, sejam elas quais forem, são artefatos, foram fabricadas em algum lugar, e carregam camadas de tempo que foram se sobrepondo. A experiência do fascínio diante de uma imagem nasce pelo encontro com essas camadas de tempo sobrepostas, coexistentes. O fascínio emerge na descontinuidade, nos espaços vazios entre uma imagem e outra, e essa experiência coloca o fotógrafo do filme diante do tremor da imagem, dessa trepidação que nos leva para direções insuspeitadas e que toca a espessura assombrosa daquilo que se constitui como o *fora* de toda imagem. No instante em que fotografa a jovem mulher falecida, Isaac encontra o tremor da imagem, essa oscilação que incessantemente arrebatava e que faz a própria imagem sair de si.

A imagem treme, ela é o tremor da imagem, o estremecimento daquilo que oscila e vacila: ela sai constantemente de si própria, pois não há nada onde ela seja ela própria, sempre já fora de si e sempre o interior desse exterior, ao mesmo tempo de uma simplicidade que a torna mais simples do que qualquer outra linguagem, e sendo na linguagem como que a fonte de onde esta “sai”, mas porque essa fonte é a força mesma de “sair”, o jorrar do exterior na (através da) escrita.²³

Em um dos capítulos do livro *O espaço literário*, intitulado *As duas versões do imaginário*, Blanchot²⁴ nos diz que a imagem se desencontra e se bifurca em dois caminhos possíveis, numa duplicidade que permanece irresolvida. Por um lado a imagem pode colocar-se a serviço da representação da coisa, funcionando como modo de recuperação ideal de algo que já não existe ou que não mais está presente. Esse seria um regime da imagem que tende para a evocação de um objeto, de um acontecimento, a partir de uma relação ambígua que nega e vivifica, ao mesmo tempo, aquilo que está sendo evocado no ato de imaginar. Entretanto, por outro lado, a imagem nos atrai para direções divergentes: não se trata mais de evocar algo ausente, pela imagem que se descolou de um objeto qualquer para representá-lo. A segunda versão do imaginário nos coloca diante do próprio abismo agoniado de uma ausência que se afirma como presença insistente, fazendo a imagem se desprender da função de evocação. Essa imagem nasce e se alastra no vácuo de ausência deixado por aquilo que se dissipou na inquietude das forças do mundo. Essa *ausência como presença* aparece na distância própria às imagens, nos vãos de algo que se passou, nas fendas de um acontecimento que correu para soçobrar alhures.

Viver um evento em imagem não é desligar-se desse evento, desinteressar-se dele, como queriam a versão estética da imagem e o ideal sereno da arte clássica, mas tampouco é envolver-se nele por uma decisão livre: é deixar-se prender nele, passar da região do real onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas.²⁵

25. Ibidem, p.286.

Mas, o que seria essa *ausência como presença*? A imagem é algo que não está ali ou aqui, diante de nós como uma coisa que supostamente existe por si só no mundo. Essa versão da imagem não seria somente uma presença, como se fosse alguém próximo que ocupa um lugar à mesa, ou que preenche, mesmo que invisivelmente, um espaço qualquer com sua corpulência. A imagem está ausente: ela não está aqui, mesmo quando nos aparece, pois o que a constitui é uma interminável ausência, uma irremediável distância que não é plenamente superada. Mas, essa ausência, essa distância entre nós e uma imagem, é justamente o que nos liga a ela, como se a lonjura própria às imagens fosse a condição de sua constituição e de sua sobrevivência no mundo. O que difere a ausência da imagem de outras ausências é o fato de que essa ausência está insistentemente presente, a imagem torna presente essa ausência, nos coloca frente a esse abismo que nos separa dela.

A imagem, então, torna-se algo como que inalcançável, inacessível, já que não se trata de um objeto que sempre pode ser manipulado apenas pelo uso de uma consciência intencional. Essa imagem, que figura na segunda versão do imaginário, seria então algo transcendente, já que é inacessível? Parece-nos que o transcendente se relaciona com a perenidade das formas, como se elas existissem independentemente das histórias que as forjaram, mas a imagem, apesar de ser, em certa medida, inacessível a um uso intencional contínuo, é sempre forjada, constituída, montada, conspirada, nos encontros e desencontros da existência mundana. Não se trata de um inacessível como algo que paira demasiado alto sobre as cabeças dos mortais. A imagem torna-se inacessível a uma suposta intencionalidade que prevê e prescreve os usos possíveis, que planeja minuciosamente seu futuro. No momento em que a sua lonjura própria, no instante em que a distância entre a imagem e nós é tão intensa que nos arrasta para fora de nós mesmos, ela se torna mais inacessível às formas preconstituídas; mas, é nesse mesmo instante que nos aproximamos do fascínio, dessa experiência avassaladora, desse espaço sem fundo de onde jorram forças inomináveis, que nos puxam para um lugar desconhecido.

*

26. BLANCHOT, Maurice.
O livro por vir, 2005.

27. Idem. *A conversa infinita III: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*, 2010b, p. 66.

28. Idem. *O livro por vir*, 2005, p. 19.

Escrevendo sobre a obra de Marcel Proust, Blanchot²⁶ nos diz que a experiência literária se constitui em um espaço imaginário, em uma zona própria às imagens, onde aquilo que era interioridade torna-se exterioridade. No espaço imaginário da literatura a imagem está para fora, aparece escancarada, sem um lado de dentro. Essa região das imagens, que faz nascer a própria escrita, não se refere a uma simples irrealidade: esse espaço próprio às imagens também é real, inscreve-se carnalmente no corpo de quem entra em relação com ele. Essas imagens do espaço imaginário não são meras evocações de imagens “reais”, ou de algo não imagético; não se trata de pensar por representação e evocação do objeto ou do mundo material. Na experiência literária pensada por Blanchot, essas imagens imaginárias inventam-se na superfície da própria escritura, e podem chegar a um ponto em que a questão não mais gira em torno da realidade ou irrealidade do imaginário. “[...] imagem, imaginário e imaginação não designam apenas a aptidão para os fantasmas interiores, mas também o acesso à realidade própria do irreal [...] e ao mesmo tempo a medida recriadora e renovadora do real que é a abertura da irrealidade”²⁷.

A imagem imaginária que percorre a experiência da literatura se engendra a partir da presença de uma ausência, ou da *ausência como presença*, como nos diz Blanchot, no fascínio que arrasta o pensamento para uma região fora de si. Nesse sentido, o fascínio que nos arrasta para a imagem seria uma paixão do *fora*, que nos tira de nós mesmos por meio de potências estranhas, que atraem para turbulentas regiões de obscuridade, dilacerando a noção de interioridade reflexiva. A imagem aparece como aquilo que cavalga intensa e teimosamente uma ausência, com a voragem de uma presença, e que, imantada, arrasta aquele que olha, que imagina.

[...] a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e 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.²⁸

O estranho caso de Angélica começa pela noite, quando um homem procura um fotógrafo para tirar fotos de uma jovem mulher falecida. Ao sair do quarto de pensão no início do filme, Isaac é atraído pela noite que se avoluma no caminho para o velório. A imagem de Angélica, que retorna incessantemente a Isaac, mantém uma relação intensa com a noite, com a escuridão desconhecida que banha o filme em muitos instantes. Nesse ponto, a concepção de *outra noite* pensada por Blanchot é fundamental para pensarmos a insistente presença da noite no filme, que envolve as aparições da imagem de Angélica. Para

Blanchot²⁹, a primeira noite é aquela em que o repouso e o sono acolhem, noite em que se pode entrar depois do dia e encontrar o descanso, assim como a morte definitiva, terminada. Trata-se de uma noite que conforta. Entretanto, Blanchot fala da *outra noite*, que não oferece uma acolhida como a primeira; na *outra noite* estamos sempre do lado de fora, diante de um vazio em que o desaparecimento aparece, cujo fundo inacessível da noite torna-se presente naquilo que sumiu.

29. BLANCHOT, *O espaço literário*, 2011.

30. *Ibidem*, p. 177.

[...] quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece. É a *outra* noite. A noite é o aparecimento de “tudo desapareceu”. É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desapareceram. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia [...] O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver.³⁰

A experiência do fascínio que arrebatava o fotógrafo acontece na noite, liga-se ao invisível inexorável que aparece na escuridão. Isaac não consegue deixar de olhar para essa aparição do invisível que o transtorna; ele se fascina pela imagem de Angélica que carrega inúmeras outras imagens, e que não deixa de guardar traços da antiga *Ninfa* pagã que pode retornar transfigurada em imagem de anjo feminino. No limite, o fotógrafo fascina-se pela própria noite que o mantém sempre do lado de fora, pela aparição daquilo que desapareceu. No filme, o rosto de Angélica se transformou em uma imagem aterrorizante e sutil. Isaac fascinou-se pelas potências dessa imagem fabricada no instante em que a câmera capta os traços de luz e sombra do rosto mórbido. Essa imagem desassossegada escapa ao aniquilamento absoluto, e torna presente a ausência daquilo que feneceu nas curvas do tempo. Na imagem inquietante de Angélica, Isaac encontra uma espécie de canto de sereia que o atrai incessantemente para uma região desconhecida. Sob o estranho efeito do fascínio, o fotógrafo corre desembestado pela pequena cidade até a exaustão, e se entrega a um cansaço que vai envolvendo-o cada vez mais até o limite do corpo, quando cai no meio de um descampado. Diante do rosto pálido de Angélica, o fotógrafo encontrou a assustadora e atraente abertura vertiginosa do *fora*, região imaginária que beira a morte e que faz nascer o fascínio da imagem que perturba o presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.
- BEGHIN, Cyril. *Manoel de Oliveira: L'étrange affaire Angélica*. Paris: Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.
- _____. *A conversa infinita II: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta. 2007.
- _____. *A conversa infinita III: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. “De semelhança a semelhança”. *Alea*. v.13, n. 1, p. 26-51, jan./jun. 2011.
- FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In: _____. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. “Sobre as maneiras de escrever a história”. In: _____. *Ditos e Escritos II – Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Angélica (1954): un découpage*. Paris: Editions Dis-Voir, 1993.
- _____. “Esta minha paixão”. In: _____. *Manoel de Oliveira*. MACHADO, Alvaro (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005
- _____. *La Métaphysique des anges: entretien avec Antonio Preto*. Paris: Dossier de presse - Épicentre Films, 2010.
- RÉGIO, José. “Sarça Ardente, parte 16”. In: _____. *As encruzilhadas de Deus*. 6ª ed. Porto: Brasília Editora, 1970.

WARBURG, Aby (1912). “A arte Italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c.

_____. (1914). “A emergência do estilo ideal à antiga na pintura do início do Renascimento”. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

_____. (1905) “Dürer e a Antiguidade Italiana”. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. (1893). “O nascimento da Venus e A Primavera de Sandro Botticelli”. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013d.

_____. (1898). “Sandro Botticelli”. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013e.

Filme

O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA. Diretor Manoel de Oliveira. Portugal, Brasil, França: 2010. 1 Dvd (97 min.), cor.



A desesperada (in)ternura da noite e a impossibilidade de amar em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes

Natasha Gonçalves Otsuka
UFRJ

Resumo

O presente artigo discute os conceitos blanchotianos de noite – *primeira noite e outra noite* – e a caracterização do aspecto noturno na narrativa *Os Cus de Judas*, do escritor português António Lobo Antunes. O protagonista narra seu percurso por Lisboa em uma noite ao lado de uma interlocutora. A noite na obra guarda não somente o espaço do discurso, mas também estabelece uma significação com o próprio estado do personagem. Além das considerações sobre a noite, foram apresentados nesse artigo os conceitos de sono e de morte do teórico francês Maurice Blanchot como uma forma de complementar a análise do romance.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; noite; Maurice Blanchot; *Os Cus de Judas*.

Resumen

Este artículo discute los conceptos blanchotianos de noche –*primera noche y otra noche*– y la caracterización del aspecto nocturno de la narrativa *Os cus de Judas*, del escritor portugués António Lobo Antunes. El protagonista narra su viaje a través de Lisboa, en una noche, junto a una interlocutora. La noche en la obra guarda no sólo el espacio del discurso, sino que también establece sentidos en relación con el carácter del propio personaje. Además de las consideraciones sobre la noche, se presentan en este artículo los conceptos de sueño y muerte del teórico francés Maurice Blanchot, como una forma de complementar el análisis de la novela.

Palabras clave: António Lobo Antunes; noche; Maurice Blanchot; *Os Cus de Judas*.

1. De acordo com o *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o narrador autodiegético seria o aquele que “relata as suas próprias experiências como personagem central da história”, p. 251.

2. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 324.

3. Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*, 1991.

A noite, a essência da noite, não nos deixa dormir.
Maurice Blanchot

A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana.
António Lobo Antunes

Os Cus de Judas, lançado em 1979 em Portugal, é o segundo livro do escritor português António Lobo Antunes. Narrado em primeira pessoa, o personagem-narrador é um médico português, ex-combatente na guerra colonial em Angola, que estabelece um diálogo com uma interlocutora não identificada ao longo da duração de uma noite, inicialmente, em um bar em Lisboa e, posteriormente, no apartamento do personagem. A voz da interlocutora não é expressa diretamente durante o relato, o leitor só tem acesso ao discurso do narrador. Tal estratégia denota um indício de solidão extrema e da incomunicabilidade do personagem. Ao dialogar com essa figura anônima e destituída de voz, a narrativa aponta também para uma indeterminação acerca do seu interlocutor, que confere uma aproximação entre narrador e o futuro leitor do relato. Sendo assim, o narrador autodiegético¹ introduz o leitor em seu plano narrativo. O leitor é o convidado a escutar o relato, tomar um uísque, fazer companhia ao narrador e, ao amanhecer, partir por Lisboa.

A associação entre o relato antuniano e o ato confessional é inevitável. Sobre a literatura da época, Blanchot afirma:

Não são coisas simples. A tentação que a literatura atual sente, de se aproximar cada vez mais do murmúrio solitário, está ligada a muitas causas, características do nosso tempo, da história, do próprio movimento da arte, e tem por efeito fazer-nos quase ouvir, em todas as grandes obras modernas, o que estaríamos expostos a ouvir se, de repente, não houvesse mais arte nem literatura. É por isso que essas obras são únicas, e por isso também que elas nos parecem perigosas, pois nasceram imediatamente do perigo e mal o controlam.²

Nota-se, na narrativa de Lobo Antunes, uma sintonia com a gênese do romance pós-moderno³ postulada pelo pensador francês. O discurso isolado do narrador, seu murmúrio solitário, parte de um momento da história da sociedade portuguesa: um regime ditatorial, as guerras de independência das colônias além-mar, o recrutamento forçado de jovens portugueses para o combate. A revisitação desse passado não tão distante questiona, redimensiona, oferece uma nova perspectiva da história. Para a teórica canadense Linda Hutcheon, a ficção pós-moderna: “sugere [que] reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na

história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.”⁴.

O estopim da narrativa é a passagem por essa guerra inútil, na década de 1970, que mutilou física e psicologicamente uma geração de jovens portugueses. É a partir desse “perigo” que nasce o relato d’*Os Cus de Judas*.

Somado ao plano narrativo da permanência em solo africano, há dois outros que se intercalam: a rememoração da infância/juventude familiar e o plano do bar/apartamento. É pela memória que os diferentes tempos se interpõem, numa estrutura complexa, permeada de imagens e de metáforas, com longos períodos, em uma sintaxe particular na qual há uma simultaneidade cronológica entre passado e presente. A ruptura com uma sintaxe tradicional demonstra a transgressão, a insubordinação aos aspectos vigentes. Sobre essa questão, Gumercinda Gonda realiza a seguinte observação em sua dissertação de 1988, intitulada “O Santuário de Judas: Portugal entre a Existência e a Linguagem”:

Haverá o predomínio do discurso do narrador, tendo como contraponto outros discursos que se chocam e entrecruzam. Por meio do grotesco e da paródia, surge a crítica ao social. Por isso mesmo, a linguagem, ocupa o espaço da transgressão, que é, a um só tempo, a ruptura e um instrumento de combate ao poder. Num certo sentido, pode-se dizer que a transgressão transforma-se numa das marcas de nossa época.⁵

O desespero e a incapacidade de superar os horrores da guerra são metamorfoseados na e pela linguagem. Os longos parágrafos descritivos, a ausência de diálogos e de pontuação imprimem o caráter de angústia do personagem, conforme observou Gonda: “A força que adquire a narrativa transborda na emoção com que Lobo Antunes, com grandes parágrafos, com raras pausas de pontuação, nos dá a exata dimensão do seu desespero que, resgatado pela memória, nos chega como que no instante da ação.”⁶

Ainda sobre a estrutura do livro, cabe destacar a organização dos nomes dos capítulos seguindo a estrutura do alfabeto (de A a Z), indicando um percurso educativo, de instrução, tal como a alusão desejada pela tia para que o personagem se transformasse em um homem pela passagem da guerra/tropa: “Felizmente que a tropa há de torná-lo um homem”⁷. A experiência da guerra, no entanto, só é capaz de ensinar a mudez, a agonia, a impossibilidade de comunicação, a eterna noite.

A noite comporta na narrativa não apenas o dado temporal, de passagem de tempo, mas também constrói o espaço emocional em que o personagem vive e sob o qual ele não consegue

4. *Ibidem*, p. 147.

5. GONDA, Gumercinda. *O Santuário de Judas: Portugal entre a Existência e a Linguagem*, 1988, p. 52.

6. *Ibidem*, p. 90.

7. ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*, 2010, p. 15.

8. SEIXO, Maria Alzira (org.). *Dicionário da Obra de Lobo Antunes*, 2008, p. 437. Verbetes de autoria de Maria Fernanda Afonso.

9. ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*, 2010, p. 150.

emergir. A temática da noite é constante na obra de Lobo Antunes. Segundo o *Dicionário da Obra de Lobo Antunes*, “a noite parece ser uma das opções temáticas obsessivas na escrita do autor”⁸. Três de seus romances possuem no título uma menção à noite, direta ou indiretamente: *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), *O arquipélago da insônia* (2008) e *Não é meia noite quem quer* (2012). Além desses romances, várias crônicas possuem títulos relativos ao aspecto noturno, tais como: *Esta noite não estou para ninguém*, *Tratado dos crepúsculos*, *Crônica para não ler à noite* e *Não entres por enquanto nessa noite escura*, variação do romance citado, publicado em 2000.

A análise empreendida focalizará o papel da noite e a dicotomia noite/manhã no romance *Os Cus de Judas* e sua relação com a guerra, tendo como referencial teórico Maurice Blanchot e seu livro *O espaço literário*. Na obra, o filósofo aborda o tema da noite em dois artigos: “O lado de fora”, “A Noite” e “O sono, a noite”. Segundo Blanchot, a noite possui duas formas distintas de manifestação: uma noite acolhedora onde o repouso é possível e a *outra noite*, estado caracterizado pela impossibilidade do adormecer, onde a angústia e a insegurança são abrigadas. A partir dessa distinção proposta por Blanchot, o presente trabalho irá analisar a “eterna noite” transcorrida em *Os Cus de Judas*. Serão utilizados como aparato teórico os estudos das seguintes professoras: Ângela Beatriz de Carvalho Faria, Gumercinda Gonda, Maria Alzira Seixo e Margarida Calafate Ribeiro.

“Na completa noite escura que antecede o dia”⁹

Antes de empreendermos uma análise sobre o romance, convém ressaltar as possíveis acepções do vocábulo “noite”. De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o vocábulo “noite” apresenta as seguintes definições:

1. Tempo que transcorre entre o ocaso e o nascer do sol, em determinado lugar da Terra, de outro planeta ou de um satélite.
2. Horário em que está escuro por falta de luz solar, e em que geralmente as pessoas descansam ou dormem.
3. Ausência de claridade, escuridão, trevas.
4. Estado de dor, desesperança; tristeza, melancolia, abatimento.
5. Falta da visão, cegueira.

Já o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, aponta algumas interpretações:

Para os gregos, a noite (nyx) era a filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. As noites eram frequentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de realizarem melhor as suas proezas. [...] A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz do dia.¹⁰

Como exposto anteriormente, a interlocução entre os personagens ocorre na duração de uma noite. Dessa forma, inicialmente, fica visível a relação estabelecida com os sentidos dicionarizados e não metaforizados da noite, isto é, o tempo transcorrido até o ocaso ao nascer do sol e o horário com ausência de luz solar. No entanto, ao deslocar o foco narrativo para a guerra colonial, o narrador estabelece uma relação com os sentidos conotativos, expressos nas acepções 3 e 4 do dicionário, que se prolongará no seu retorno à pátria e estabelecerá com a noite uma dupla significação. A noite encerra o espaço do medo, da penúria, da degradação. Essa associação entre noite-morte-angústia é expressa também no vocábulo “noite” no *Dicionário de Símbolos* que, no entanto, pontua a noite como o lugar para o recomeço, para a preparação da vida. A manhã surge como uma possibilidade de integração à sociedade, ao mundo externo, mas “essa manhã” não chega. Em contrapartida, como os deuses gregos, o narrador deseja prolongar a sua noite, transformando-a numa eterna noite.

A narrativa de trevas e não solar é uma das características da pós-modernidade. Os horrores da guerra – da guerra colonial, da Segunda Guerra Mundial e, principalmente, o Holocausto ou a Shoah¹¹ – alteraram a capacidade humana de narrar. Após vivenciar tal barbárie, como relatar? Márcio Seligmann-Silva aponta, no texto “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, o livro de Elie Wiesel, ganhador do Prêmio Nobel da Paz em 1986 e sobrevivente do campo de concentração em Auschwitz, intitulado *Nuit*. O livro foi realizado a partir da promessa que Elie Wiesel fizera na primeira noite no campo de concentração: “Jamais je n’oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée”¹². A memória da noite no campo de concentração foi o fator motivador

10. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, 1997, p. 639-640.

11. Termo utilizado pelo professor Márcio Seligmann-Silva, no ensaio “Apresentação da questão: a literatura do trauma”, em *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, 2003, p. 57.

12. “Nunca me esquecerei dessa noite, a primeira noite do campo que fez da minha vida uma noite longa e sete vezes selada.” SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*, 2003, p. 52.

13. RIBEIRO, Margarida. *Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes: dos tristes trópicos à feira cabisbaixa*, 2004, p. 289. Grifos nossos.

14. Os dois conceitos blanchotianos serão detalhados posteriormente.

15. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987, p. 163.

16. *Ibidem*, p. 164.

para a narração de suas memórias, relatadas dez anos após sua liberação do campo de concentração em Auschwitz. Lobo Antunes, assim como Elie Wisel, expõe a desumanidade, a violência e a angústia da experiência traumática da guerra.

Em Lobo Antunes, a experiência encaminhou o narrador para uma vida sem retorno, o trauma não pode ser mais desfeito e sua vida nunca voltará a ser a mesma de antes. A única narração possível será a fragmentada, permeada por lacunas em que a vivência na guerra irá invadir sua vida de retornado. As imagens da guerra continuavam a acompanhá-lo no seu cotidiano por Lisboa, conforme aponta Margarida Calafate Ribeiro:

A excessiva e neurótica imagem da África, com os seus cheiros de morte e estropiamento, projecta-se em tudo, bloqueando o futuro. Está na casa, no amor, na cidade, em todo o mundo infiltrado pelos olhos do narrador-personagem que se constitui o centro do seu mundo labiríntico e assumidamente marginal, construído <contra a corrente> (Antunes, 1991: 156) e do qual o mundo <normal> se afasta deixando-lhe a <casa deserta>. Nela vive numa permanente <noite>, entre as memórias da guerra, as reinvenções das mulheres nativas que teve como prostitutas, e dela <desiberna> à noite para pelos copos e pelos bares procurar o conforto que sabe previamente frustrado para a sua dor.¹³

A noite que é impossibilidade do sono remete ao conceito blanchotiano de *outra noite*. De acordo com o teórico francês, o acolhimento que a noite proporciona é permitido apenas na *primeira noite*. A *primeira noite* seria um estágio em que o repouso é possível, do descanso, da inconsciência. A profundidade silenciosa da noite encobre os falares, as movimentações. Esse é o estágio acolhedor, que retoma o conceito do *Dicionário de Simbologia* da noite como o tempo das gestações, das germinações. O esquecimento ou a inconsciência constitui o cerne da definição da *primeira noite* em Blanchot. São exemplos dessa noite o sono e a morte¹⁴, pois, em ambos os estados, há a ausência de pensamento, de angústia e de sofrimento. Como pontua Blanchot, “tudo desaparece” nessa noite:

Na noite, tudo desapareceu. É a primeira noite. Aí se avizinharam a ausência, o silêncio, o repouso, a noite. Aí, a morte se apaga o quadro de Alexandre, aí aquele que dorme não o sabe, aí se realiza e se cumpre a palavra em profundidade silenciosa que a garante como o seu sentido.¹⁵

A primeira noite é acolhedora. Novalis endereça-lhe seus hinos. Pode-se dizer dela: *na* noite, como se ela tivesse uma intimidade. Entra-se na noite e nela se repousa pelo sono e pela morte.¹⁶

A *outra noite*, em contraposição, não é o lugar do descanso, do acolhimento. Ela é essencialmente um estágio de perturbação, de inquietude, inacessível, não no sentido da impossibilidade de entrada, mas na incapacidade de saída; é a “lembrança sem repouso”¹⁷. Ela é um estado de consciência, de reflexão, em que o desaparecido torna a ter presença novamente:

Essa noite nunca é a noite pura. [...] Mas é a verdadeira noite, é noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente, não é falsa, não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana mas da qual não se pode corrigir os enganos.¹⁸

Nesse estado, é impossível corrigir os erros, os enganos, a consciência permanece latente, as angústias afloram. A morte não é uma possibilidade, tal como o sono; ambos pertencem à *primeira noite*. A *primeira noite* parece conter a verdade, o essencial, mas ao penetrá-la mais intimamente, buscando uma “intimidade mais profunda”¹⁹, adentra-se na *outra noite*. A *outra noite* possibilita o acesso a sua própria voz, ao eco dos seus passos na caminhada, “caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro”²⁰. Em tal estágio, há, portanto, uma consciência aguda das fragilidades e dos enganos, mas também há a incapacidade de comunicação, descrita pela própria metáfora do eco do silêncio e, consequentemente, a presença do vazio.

A conceituação da *outra noite* blanchotiana descreve o ambiente em que o personagem d’*Os Cus de Judas* está inserido, ou seja, há uma impossibilidade de comunicação, de superação dos erros, mas há também um indício de relação com a *primeira noite*, pois o protagonista busca ser confortado, acolhido. Essa tentativa, no entanto, é frustrada. A noite completa, densa e ilimitada da África prolonga-se por Portugal, turvando o próprio dia e, por extensão metafórica, a própria vida de retornado. Nos planos narrativos concomitantes, África e Europa, a adjetivação da noite é caracterizada pela negatividade, retirando e subtraindo uma das características primordiais da noite que é a oferta do repouso, do sono e do sonho, conforme fica latente nos seguintes trechos da obra:

Eu estava farto da guerra, de me debruçar, até de madrugada, para camaradas que agonizavam, sob a lâmpada vertical da sala de operações improvisada, farto do nosso sangue tão cruelmente derramado, de sair para fora, a fumar um cigarro, ainda antes do dia, na completa noite escura que antecede o dia, na completa, densa, ilimitada noite escura que antecede o dia, e ver um súbito céu sereno e curvo povoado de desconhecidas estrelas, não o céu de alfazema e naftalina de Benfica, nem o duro céu de pinheiros de gra-

17. Ibidem.

18. Ibidem.

19. Ibidem, p. 169.

20. Idem. *O espaço literário*, 1987, p. 169.

21. ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*, 2010, p. 150.

22. *Ibidem*, p. 33.

nito da Beira, nem sequer o céu de tempestuosa água da Praia das Maças em que navegava ao acaso como um barco à deriva, mas o sereno e alto e inatingível céu de África e as suas constelações que brilhavam, geométricas, à laia de pupilas irónicas.²¹

As madrugadas, de resto, são o meu tormento, gordurosas, geladas, azedas, repletas de amargura e de rancor. Nada vive ainda e, todavia, uma ameaça indefinível ganha corpo, aproxima-se, persegue-nos, incha-nos no peito, impede-nos de respirar livremente, as pregas do travesseiro petrificam-se, os móveis, agudos, hostilizam-nos. .²²

No primeiro fragmento, a noite é a companhia do narrador naquela guerra do qual estava farto, confunde-se em um primeiro momento a própria guerra com o aspecto noturno pela incapacidade de escapar àquela realidade, tida como “densa, completa e ilimitada”. O dia, a liberdade, é precedido pela noite, pela guerra, pela África. A dicotomia entre o dia-liberdade e a noite-guerra é reforçada na sequência pela enumeração do céu em diferentes partes de Portugal: Benfica, Beira e Praia das Maças, lugares em que o narrador desejaria estar e não pode. Embora a caracterização de tais lugares ocorra por meio de adjetivações negativas, a saber: “céu de alfazema e naftalina”, “duro céu de pinheiros de granito” e “céu da tempestuosa água”, elas compõem a geografia emotiva em que o narrador desejava estar inserido naquele momento, ele fala das estrelas conhecidas previamente, do seu espaço. A serenidade do céu, a iluminação das estrelas não tocava o solo africano, reside aí talvez a ironia vista pelas pupilas do narrador. Como um céu tão limpo, sereno, estrelado abarca uma realidade tão dura como a da guerra?

O primeiro fragmento dá conta da experiência da guerra e é nesse ambiente em que se dará a resignificação da noite para o protagonista, processo que irá progredindo na volta ao continente europeu e culminará na madrugada em que há o encontro do narrador com sua interlocutora não nomeada. No segundo fragmento, não há céu que aplaque a dor, o sofrimento, nem a lembrança de uma pátria distante como consolo. O regressado não consegue se reintegrar no mundo ao qual pertencia durante o dia, e tampouco à noite.

Ele procura preencher a madrugada, a solidão com companhias fortuitas, relações sexuais e ingestão de bebidas alcoólicas, esta última reconhecidamente um elemento de alteração química, que provoca euforia em um primeiro estágio. Ele faz uso dessas estratégias conscientemente, como fica evidente no seguinte fragmento:

O encanto dos bares, não é, consiste em, a partir das duas da manhã, não ser a alma a libertar-se do seu invólucro terrestre e a seguir verticalmente para o céu no esvoaçar mis-

tico de cortinas brancas das mortes do missal, mas a carne que se livra, um pouco espantada, do espírito, e inicia uma dança pastosa de estátua de cera que se funde até terminar nas lágrimas de remorso da aurora, quando a primeira luz oblíqua nos revela, com implacabilidade radioscópica, o triste esqueleto da solidão sem remédio.²³

O entorpecimento do álcool, disponível nos bares em que frequenta, é para o narrador uma fonte de inconsciência e um mecanismo de anulação, de separação da carne e do espírito que, inevitavelmente, termina na retomada da consciência quando o torpor se esvanece. A companhia feminina e as relações sexuais compõem o outro mecanismo de resistência à incapacidade de lidar com a *outra noite*:

Inclusive o estar aqui consigo talvez não passe de um expediente de arame que me salve da maré-baixa de desespero que me ameaça, desespero de que não conheço a causa, percebe, e que à noite me enrola no visco do seu lodo, me afoga de aflição e receio, me molha o beijo de cima de um bigode de suor, me faz tremer os joelhos um contra o outro em castanholas de dentadura postiça de porteiro adormecido.²⁴

Deixa que eu esqueça, olhando-a bem, o que não consigo esquecer, a violência assassina na terra prenhe de África, e tome-me dentro de você quando do redondo das minhas pupilas espantadas, enodoadas de vontade de si de que sou feito agora, surgirem as órbitas côncavas de fome das crianças da sanzala, perduradas do arame, a estenderem para os seus seios brancos, na manhã de Lisboa, as latas ferrugentas.²⁵

As tentativas de não consciência, no entanto, são ineficazes, momentâneas, tal como a noite se transforma em manhã e o dia se transforma em noite em poucos minutos. O movimento de velar e desvelar proporcionado pelos mecanismos de fuga – álcool e relações furtivas – corresponde ao acobertamento da noite e à iluminação proporcionada pela manhã.

Ambos, noite e manhã, são joguetes de que o narrador se vale para não enfrentar a sua dor, os seus fantasmas, a sua vida. A noite é uma tentativa frustrada de não ter consciência, da possibilidade de manter-se às escuras para o mundo. Temos, portanto, uma dicotomia na apreensão da noite, dado que ela é vista como um cobertor, que tenta impedir a manhã-consciência de chegar, numa tentativa similar ao dos deuses gregos, mas é inevitavelmente o espaço da reflexão, conforme apontado anteriormente, no *Dicionário de Símbolos*. A noite como todo símbolo representa um papel duplo.

De acordo com os conceitos blanchotianos, a *primeira noite* encoberta, aconchega; a *outra noite* desvela, revela. A narrativa “ainda que estrangulada”²⁶ de Lobo Antunes aponta essas duas interpretações possíveis para a noite. O desejo de prolongar a noite e protelar o dia fica evidente na seguinte passagem:

23. Ibidem, p. 43.

24. Ibidem, p. 35.

25. Ibidem, p. 166.

26. GONDA, Gumercinda. *O Santuário de Judas: Portugal entre a Existência e a Linguagem*, 1988, p. 55.

27. ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*, 2010, p. 126.
28. Ibidem, p. 135.
29. Ibidem.
30. Ibidem, p. 31.
31. Ibidem, p. 136.
32. Ibidem.
33. Ibidem, p. 137.

Cada vez mais fui prologando as madrugadas e encurtando os dias, na esperança de que uma noite perpétua me lançasse um pudico véu de sombra nas bochechas esverdeadas [...]²⁷

Dessa forma, a noite no fragmento anterior dialogaria com a *primeira noite*, dado o seu caráter de proteção contra o dia, contra a vida exterior. No capítulo posterior, intitulado “R”, o aspecto noturno em contraposição com o dia é visto como um espaço a ser abandonado, cujo desejo é a luz diurna, sua claridade. Aqui, a noite é a *outra noite* blanchotiana, “um labirinto de angústia”, “uma noite sem fim, espessa, densa, desesperante”²⁸.

Não chega, a manhã, não vai chegar nunca, é inútil esperar que os telhados empalideçam, uma lividez gelada aclare tremulamente os estores, pequenos cachos de criaturas transidas, brutalmente arrancadas ao útero do sono, se agrupem nas paragens do autocarro a caminho de um trabalho sem prazer: achamo-nos condenados, você e eu, a uma noite sem fim, espessa, densa, desesperante, desprovida de refúgios e saídas, um labirinto de angústia que o uísque ilumina de viés da sua claridade turva, segurando os copos vazios na mão como os peregrinos de Fátima as suas velas apagadas, sentados lado a lado no sofá, ocos de frases, de sentimentos, de vida, a sorrir um para o outro caretas de cães de faiança numa prateleira de sala, de olhos exaustos por semanas e semanas de apavoradas vigílias.²⁹

A caminhada em direção ao silêncio de que nos fala Blanchot é a impossibilidade de comunicação estabelecida nesse estágio profundo de agonia. Os protagonistas estão “ocos de frases, de sentimentos, de vida”³⁰. Ele, narrador, destituído da crença do amor, da felicidade – nessa passagem tais valores se realizam na metáfora da manhã que não chega. Ela, cúmplice e ouvinte, na condenação de ambos. A relação estabelecida entre eles é baseada nas frustrações prévias, nas experiências acumuladas de fracasso, nesse não amor que compartilham, conforme aponta o médico:

já vivemos demais para correr o risco idiota de nos apaixonarmos, de vibrarmos nas tripas e na alma exaltações de aventura, de nos demorarmos tardes a fio diante de uma porta fechada, de ramo de flores em riste, ridículos e tocantes, a engolir Cuspos aflitos de José Matias.³¹

Para eles, os amantes de uma noite só, o tempo trouxe a “sabedoria da incredulidade e do cinismo”³², a herança que o tempo legou a eles é a própria incapacidade de amar, dado que não há amor sem crença e sem entrega. O narrador aponta essa inaptidão ao afirmar que não suporta um “afecto sincero, incondicional, sem exigência de troca”³³. No capítulo seguinte, intitulado “S”, a primeira palavra é Sofia, da incapacidade de amar do

capítulo anterior ao que foi talvez a única personagem feminina amada em plenitude pelo protagonista. Não à toa o trecho inicia com a imagem do despertar do protagonista em uma manhã:

Sofia, eu disse na sala, Volto já, e vim aqui, e sentei-me na sanita, diante do espelho onde todas as manhãs me barbeio, para falar contigo. [...] Sofia, aqui, aurora após aurora, quando ainda nenhuma manhã sublinha de verde os telhados, e as luzes se destacam, nítidas, no escuro, à laia de verrugas fosforescentes, quando a amplidão das trevas de Lisboa me envolve nas suas pregas apavorantes e moles, venho verter a medo na retrete uma urina furtiva de criança, empurrado pela mão enorme da mão que já não tenho.³⁴

Sofia, angolana, morta e violentada pela Pide, é a imagem da mulher livre, risonha, apartada da guerra em que o narrador estava inserido. Sofia foi o sossego, foi o sono, foi a possibilidade de serenar em um outro corpo, em uma outra cor. Na passagem acima, a ambientação ocorre em um banheiro, na sanita, o que nos remete à condição de estar preso, estar fechado em um ambiente pequeno e sufocante. Em uma passagem nesse mesmo capítulo, o narrador faz alusão à metáfora de um peixe em um aquário de azulejos, a presença dos azulejos na descrição reforça a sensação de estar preso na própria pátria agora, dado que a arte da azulejaria faz parte intrinsecamente da cultura portuguesa. O narrador continua a se sentir confinado em seu próprio espaço, tal como esteve em Angola, no quartel; essa interpretação é reforçada pela própria estrutura do capítulo alternando os diferentes planos narrativos de forma concomitante. Temos, de um lado, a descrição do encontro com Sofia, como eles se conheceram, ambientado na África; de outro lado, a descrição da manhã do protagonista, ambientado em Portugal. A interlocutora aqui desaparece e seu papel é ocupado por Sofia.

A relação estabelecida do narrador com ambas difere muito, pois com Sofia o relacionamento não fica restrito simplesmente ao ato físico, conforme fica insinuado com a interlocutora anônima, mas há também um envolvimento emocional, embora o narrador diga expressamente que a comunicação entre eles prescindia de palavras. A caracterização inicial da personagem é construída de forma a realçar a não vinculação com o conflito político e social de Angola, o que para o narrador funcionava como um ponto de refúgio; inclusive a descrição do primeiro ato sexual entre eles demonstra uma associação com o protecionismo maternal envolvendo um menino e uma mulher mais velha:

e eu tinha certeza, Sofia, que sorrias no escuro o calado e misterioso riso das mulheres quando os homens se tornam de súbito meninos e se lhes entregam como filhos desprotegidos e frágeis, exaustos de lutarem dentro de si mesmos contra o que de si mesmos os revolta.³⁵

34. *Ibidem*, p. 145.

35. *Ibidem*, p. 152.

36. Ibidem, p. 156.

37. Ibidem, p. 172.

Ao descobrir que Sofia tinha sido levada pela Pide, o narrador busca informações sobre o paradeiro dela, mas ao ouvir a resposta do chefe da brigada, fica sem ação, “sem a coragem de um grito de indignação ou de revolta”³⁶. A atitude do narrador perante as atrocidades da guerra de isenção e de covardia transformam-no em um ser humano repulsivo para si próprio. Vive-se a atrocidade da guerra, teme-se a própria sobrevivência, anseia rever a filha e a esposa, nada faz a não ser esperar que tudo passe o mais rápido depressa. Para lidar, precisou não sentir, abdicar dos seus valores, fechou os olhos para situações abjetas em prol da sobrevivência. Os olhos fechados durante a guerra, no entanto, reabrem à noite e o conduzem à *eterna noite*, da qual só poderá sair pela manhã.

Conforme apontamos anteriormente, os deuses gregos manipulavam a duração do dia e da noite como desejavam. O narrador antuniano, entretanto, não possui meios de alterar a duração do dia e da noite. Era inevitável que a manhã insinuasse seus primeiros sons e cores:

Vai começar a amanhecer e todos os candeeiros se tornarão inúteis, o sol exibirá sem piedade os nossos corpos deitados, as rugas, as pregas tristes da boca, o cabelo emaranhado, os restos de pintura e de creme na almofada. [...] A energia musculosa do dia empurra-nos, como às corujas, para as derradeiras pregas da sombra, onde agitamos as penas húmidas numa ansiedade inquieta, encolhidos um contra o outro à procura de proteção que não há. Porque ninguém nos salva, ninguém pode mais salvar-nos, nenhuma companhia virá, de morteiro em punho, ao nosso encontro. Eis-nos irremediavelmente sós no convés desta cama sem bússola, baloiçando pela alcatifa do quarto hesitações de jangada.³⁷

A sensação de acobertamento, proporcionada pela noite, pelo estado de obscuridade e pela capacidade de velar termina à medida que amanhece e o sol proporciona a luz reveladora. Não há companhia feminina que o salve, nem álcool para alterar as percepções. Ninguém pode salvar o narrador, porque a salvação dele não está no outro, nem em determinada situação. A salvação dele é adentrar no dia, encarar a luminosidade da vida, deixar a *outra noite* e a presença do vazio como símbolos do seu passado. Desibernar dessa noite perpétua e experimentar a *primeira noite*, o sono e a vida, encarando a noite como símbolo que é, a um só tempo, o abrigo das trevas e o da preparação para o dia, de onde advém a luz. Estabelecer entre o dia e a noite um movimento dialético, do velamento ao desvelamento, da obscuridade à luz, fazendo do dia a totalidade do dia e da noite.

Para Blanchot, a *primeira noite* é ainda um prolongamento do dia. A noite é o encerramento do dia e o seu começo

também. O espaço reservado ao trabalho, às criações é o dia notoriamente, inclusive, as profissões exercidas no ambiente noturno, mesmo que honestamente, levam suspeitas quanto a sua legitimidade.

À medida que o dia se prolonga, o elemento noturno fica restringido, incerto ou, quando a situação é inversa, a noite é prolongada demasiadamente, o dia perde sua força inicial. A justa medida entre esses dois elementos foi apontada por Blanchot:

É um risco essencial, é uma das decisões possíveis do dia. Existem várias: ou acolher a noite como o limite do que não deve ser transposto; a noite é aceita e reconhecida, mas somente como limite e como a necessidade de um limite: não se deve ir além. Assim fala a medida grega. Ou então a noite é o que o dia, em última instância deve dissipar: o dia trabalha sob a influência exclusiva do dia, é conquista e labor de si mesmo [...]. Ou então a noite é o que o dia não quer somente dissipar mas do que quer apropriar-se: a noite é também o essencial que não se deve perder mas conservar, acolher não mais como limite em si mesma; no dia deve passar a noite; a noite que se faz dia torna a luz mais rica e faz da claridade, em vez da cintilação da superfície, a irradiação oriunda da profundidade. O dia é então a totalidade do dia e da noite, a grande promessa do movimento dialético.³⁸

O que não há na narrativa antuniana é movimento dialético, a justa medida entre o dia e a noite. Dessa forma, o equilíbrio fica afetado e o surgimento da *outra noite* acaba por dominar por completo o narrador.

Morrer e dormir são dois conceitos de Blanchot ligados à *primeira noite*. De acordo com o teórico francês, os dois são entre-limites, um momento de consumação entre o dia e a noite. A morte para Blanchot é um ir “ao encontro da liberdade que torna livre o ser³⁹”, no entanto, ela representa a agonia e a frustração quando a morte ocorre só, isto é, quando todos ao redor já faleceram, nas palavras de Blanchot:

Morre só porque não morre agora, onde nós estamos, mas no futuro e no ponto extremo do futuro, desligado não só de sua existência presente mas também de sua morte presente: morre só porque morrem todos, e isso também gera uma grande solidão. Para aqueles que ficam e cercam o agonizante, ela chega como uma morte a morrer cada vez mais, que repousa neles, que eles devem preservar, prolongar até ao instante em que, encerrados os tempos, cada um morrerá alegremente – todos juntos. Cada um está, neste sentido, em agonia até ao fim do mundo.⁴⁰

O trecho acima estabelece uma relação com a realidade da guerra, vivenciada pelo narrador em *Os Cus de Judas*, uma vez

38. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987, p. 167-168.

39. Ibidem, p. 164.

40. Ibidem, p. 165.

41. ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*, 2010, p. 65.

42. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987, p. 266.

que a essência individual de uma guerra é a sobrevivência em meio à degradação física. Ao narrar as mortes dos companheiros em Angola, o narrador abarca também um pouco a sua própria morte, morte sobrevivida, morte sobre a vida. A vivência dessa experiência como médico acentua ainda mais o caráter da morte em vida de que nos fala Blanchot. Vivenciar a morte de companheiros e colegas no quartel foi uma morte, o narrador morreu “só, porque morrem todos”. Em alguns momentos da narração, o protagonista revela o desejo de ter escolhido uma outra profissão para que não tivesse de estar ali, naquela guerra, rodeado pelo sangue, pela morte, pelo cheiro de morte, que o acompanha mesmo após o seu retorno.

A experiência de vivenciar as mortes alheias e, em decorrência disso, um pouco a sua própria, projeta no sobrevivente uma sensação de solidão extremada e um estado de agonia permanente, segundo Blanchot. O narrador antuniano reflete essa caracterização, à medida que não consegue estabelecer relacionamentos, nem diálogos, numa permanente sensação de medo e busca por refúgio.

Nem o sono é refúgio para o narrador cuja impossibilidade de adormecer é mencionada explicitamente no capítulo “I”:

Há quanto tempo não consigo dormir? [...] Há quanto tempo de facto não consigo dormir? Se fecho os olhos, uma rumorosa constelação de pombos levanta voo dos telhados das minhas pálpebras descidas, vermelhas de conjuntivite e de cansaço⁴¹

Para Blanchot, dormir é um ato de entrega, uma comunhão com o mundo, um pacto, que fica interdito para o médico português, dado que ele não consegue se desvencilhar da *outra noite*. Há uma relação sincrônica entre o ato de dormir e o dia/manhã. À medida que o sono guarda em si a possibilidade de mudança não perceptível. Dorme-se à noite e desperta-se num outro dia, já amanhecido, já novo.

Dormir é a ação clara que nos promete ao dia. Dormir, eis o ato extraordinário de nossa vigilância. Dormir profundamente só nos faz escapar ao que existe no fundo do sono. Onde está a noite? Não há mais noite.⁴²

A noite desaparece no ato de dormir e é justamente o oposto do que ocorre na narrativa de Lobo Antunes. Nada parece desaparecer, nada parece salvá-lo. Dormir seria a possibilidade de estar desatento ao que ocorre ou ocorreu e, portanto, ela não é permitida ao narrador. A noite é seguida pela manhã, sem sono, sem espaço de comunhão.

Depois de tantos amores e de tantas noites, a manhã-consciência chega e é na figura de Isabel que o narrador se ampara.

Ele sai da *outra noite* inicialmente, para adentrar na *primeira noite* e chegar ao dia:

Pode apagar a luz: já não preciso dela. Quando penso na Isabel cesso de ter receio do escuro, uma claridade ambarina reveste os objetos da serenidade cúmplice das manhãs de julho, que se me afiguraram sempre disporem de mim, com o seu sol infantil, os materiais necessários para construir algo de inefavelmente agradável que eu não lograria jamais elucidar.⁴³

Ao pensar em Isabel, o narrador é dotado de coragem para enfrentar o seu passado, afastando os fantasmas da guerra, as agruras da sua consciência, a agonia guardada. Do relacionamento anterior à guerra, emerge a imagem daquela mulher que o conduz novamente ao dia, expurgando-o da noite eterna, nas palavras do narrador: “A Isabel que substituíra aos meus sonhos paralisados o seu pragmatismo docemente implacável, consertava as fissuras da minha existência com o rápido arame de duas ou três decisões de que a simplicidade me assombrava⁴⁴.”

No entanto, ao avançar do relato e, conseqüentemente do capítulo “X”, a euforia da imagem de Isabel dá lugar às lembranças do relacionamento do casal, das expectativas frustradas, da impossibilidade de estarem juntos, dos erros cometidos. A mudança de tom do personagem no decorrer do capítulo fica visível se analisarmos a sua relação com a luz do quarto, ora ele pede para deixar acesa, ora solicita que apague.

No trecho anteriormente citado, o narrador manifesta claramente o desejo que a luz seja apagada e alega não precisar mais dela, pois a figura de Isabel atenua suas angústias e imprime a ele coragem. Em seguida, a mesma frase abre o parágrafo seguinte: “Pode apagar a luz: talvez não fique tão sozinho como isso neste quarto enorme, talvez que a Isabel ou você voltem um dia destes a visitar-me, eu oiça a voz ao telefone, a voz miudamente precisa pelos furos do baquelite do telefone”⁴⁵. Aqui, o narrador permanece dotado da vontade de encarar a realidade, confirmada pelo desejo de manter a luz apagada, isto é, de enfrentar seus medos, sua consciência, apoiado na ideia de um amor possível, quer de Isabel, quer da interlocutora.

Ainda no mesmo parágrafo, o narrador muda de opinião sobre a luz do quarto e solicita à interlocutora que não apague a luz, numa estrutura frasal semelhante às dos parágrafos anteriores:

Reflectindo melhor, não apague a luz: quem sabe se esta manhã oculta dentro de si uma noite mais opaca do que todas as noites que até agora atravessei, a que vive no fundo das garrafas de uísque, das camas desfeitas e dos objetos de ausência, uma noite com um cubo de gelo à superfície, três dedos de líquido amarelo por baixo, e um silêncio insupor-

43. ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*, 2010, p. 185.

44. *Ibidem*, p. 185.

45. *Ibidem*, p. 186.

46. Ibidem, p. 187.

47. Ibidem.

48. GONDA, Gumercinda. *O Santuário de Judas. Portugal entre a Existência e a Linguagem*, 1988, p. 47.

tável no interior vazio, uma noite em que me perco, a tropeçar de parede a parede, tonto de álcool, falando comigo o discurso da solidão grandiosa dos bêbados, para quem o mundo é um reflexo de gigantes contra os quais, inutilmente, se encrespam.⁴⁶

A possibilidade da solidão o afeta de tal modo que ele prefere permanecer com a luz a fazer companhia, a velar pelo seu sono impossível, na tentativa de adormecimento, na tentativa de inconsciência. A reflexão conduz o narrador a não querer ficar sozinho e, na ausência de uma companhia feminina, a luz ocupa o espaço, impede a noite opaca. Ao se distanciar da figura de Isabel pela rememoração do passado e da sua interlocutora pelo avançar da hora, o personagem-narrador decide definitivamente não apagar a luz:

Não apague a luz: quando você sair a casa aumentará inevitavelmente de tamanho, transformando-se numa espécie de piscina sem água em que os sons se ampliam e ecoam, agressivos, retesos, enormes, batendo-me violentamente contra o corpo como as marés do equinócio na muralha da praia, rolando sobre mim espumas foscas de sílabas.⁴⁷

Há, claramente, na passagem, um desejo manifestado do interlocutor de não ficar sozinho, a opressão da casa vazia, dos sons da casa vazia, são metaforizados na imagem das marés contra uma muralha, no som contínuo e violento, na força destruidora e inevitável das ondas. Dentro dessa análise, o narrador só pode emergir da *outra noite* em que se encontra, da solidão que o paralisa por meio da possibilidade de uma relação afetiva.

Seria apenas pelo amor que ele conseguiria reestabelecer a vontade de enfrentar o dia, a manhã. Não apenas o amor de uma relação conjugal, mas o amor pela literatura, pela aventura da escrita. A literatura, assim como o amor, podem ser os responsáveis por manter o interlocutor a salvo da noite perpétua. O amor até então é fracassado, inacessível; a literatura fragmentada, estilhaçada, mas ela é meio pelo qual sobrevive o narrador para contar. Sobre esse aspecto, Gumercinda Gonda aponta:

A escrita se transforma na aventura de se viver daquilo que se rememora, sem que isto concilie o autor com a vida, pois escrever torna-se a caricatura de um projeto que ele reconhece por princípio no momento de construir o romance, e até mesmo antes, como insuficiente e inacessível. É por aí que avança o território da angústia, que leva o escritor, esquetejado por uma realidade tão dura, quanto ágil, a encontrar-se de novo, mágico ou artista, retomando o estilhaçado jogo de armar, cujo resultado final pode-lhe apontar, mais uma vez, para a essência e para a verdade.⁴⁸

Retomando o estilhaçado jogo, o protagonista termina o relato, no capítulo “Z”, reforçando o caráter de realidade das ações cotidianas. Em direção ao dia, a manhã tinge os objetos, as paredes com a luz e a consciência da vida hodierna: o emprego, a revisão do carro, a consulta do dentista. Algumas certezas meteorológicas: o céu cor-de-rosa e o tempo quente. A realidade instituída na sociedade portuguesa como verdadeira e segura. A guerra colonial não existiu, nem a PIDE, nem Angola, nem o fascismo, nem a *outra noite*. O sol invade a narrativa como a ofuscar o negrume – da noite e da consciência.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- _____. *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. “Arquipélagos da insônia brilham no escuro na ficção de António Lobo Antunes”. *O Marrare* – revista de pós-graduação em literatura portuguesa da UERJ. n. 12, p. 33-46, 2010. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero12/pdfs/angela.pdf>.
- _____. “A noite escura da alma”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 2003, Caderno de Ideias, p. 6.
- GONDA, Gumercinda Nascimento. *O Santuário de Judas: Portugal entre a Existência e a Linguagem*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.
- HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. “Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes: dos tristes trópicos à feira cabisbaixa”. In: _____. *Uma história de regressos*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. “Pós-colonialismo”. In: _____. *Os romances de Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- _____. (org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Volume II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.



Diretrizes para Autores

A revista *outra travessia* aceita trabalhos inéditos voltados para a literatura, a teoria literária e outras artes, redigidos em português ou castelhano. A submissão dos textos deve seguir as chamadas de publicação lançadas duas vezes ao ano.

Os trabalhos serão submetidos ao conselho de pareceristas da revista após breve análise da pertinência ao tema proposto e às normas de publicação. Sugestões de modificação ou revisão por parte do conselho consultivo serão comunicadas aos autores.

Os pareceres de artigos submetidos são de uso exclusivo da equipe editorial da *outra travessia* e não serão, sob nenhuma circunstância, publicados, nem divulgados.

Os trabalhos devem ser enviados através do e-mail outratravessia@gmail.com

O original deve ser apresentado em página A4 na seguinte sequência, com fonte Garamond:

Título do trabalho: centralizado, tamanho 14, espaçamento 1,5.

Subtítulos (quando houver): recuo de 1 cm, em negrito, tamanho 12, espaçamento 1,5.

Nome do autor: tamanho 12, alinhado à direita, espaçamento 1,5.

Instituição: embaixo do nome, sem a utilização de parêntese. Para universidades brasileiras, utilizar as siglas (ex: UFSC; UnB), para universidades estrangeiras ou outras instituições, colocar o nome por extenso e o país (ex: Universidade de Buenos Aires – Argentina).

Resumo: em português, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. O resumo deve ter entre 100 a 200 palavras. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Palavras-chave: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Abstract, Resumen, Resumé ou Riassunto: em inglês, castelhano, francês ou italiano, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. Deve ser a versão traduzida do resumo em português. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Keywords, Palabras clave, Mots-clés ou Parole chiavi: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Epígrafes (quando houver): tamanho 12, itálico, alinhado à direita, com o autor da citação embaixo, sem itálico, espaçamento 1.

Texto: fonte Garamond, tamanho 12, espaçamento 1,5, justificado, com recuo de 1cm para início de parágrafo. O texto não deve exceder as 20 páginas, sem incluir as páginas de referências bibliográficas. As páginas não devem ser numeradas.

Referências no corpo do artigo: devem ser apresentadas em nota de rodapé. **Importante:** não aceitaremos o sistema de citação autor: data. Em caso de referências recorrentes deve-se repetir o título e o ano de uma obra já citada, evitando o uso de op.cit. Utilizar Ibidem, apenas em caso de repetição imediatamente posterior de citação da mesma obra. Utilizar Idem., no caso de citação imediatamente posterior de outra obra do mesmo autor. Exemplos:

| TIPO | MODELO |
|--------------------------------------|--|
| Livro | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237. |
| Capítulo de livro do mesmo autor | SANTIAGO, Silvano. “Uma literatura anfíbia”, 2008, p. 64-73. |
| Capítulo de livro de autor diferente | SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”, 2012, p. 174-187. |
| Artigo publicado em revista | SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martina”. <i>Novos Estudos</i> , 2006, p. 5-6. |
| | VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> , 1996, p. 33. |
| Citação de livro recém citado | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237. Ibidem, p. 157. |

| TIPO | MODELO |
|--|---|
| Citação de livro do mesmo autor da referência anterior | SANTIAGO, Silviano. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> , 2008, p. 45. Idem. <i>Cheiro forte</i> , 1995, p. 37. |
| Confrontar | Cf. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> , 2000. |

Quando se tratar de uma citação presente num outro suporte utilizar apud., sem necessidade de utilizar caixa alta. Exemplo:

Ana Cristina Cesar, apud. SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*, 2007, p. 52.

Citações com 4 ou mais linhas: devem ser separadas do texto por duas linhas, com recuo de 4 centímetros, fonte 10, espaçamento simples. Citações em castelhano, francês, inglês ou italiano podem ser mantidas no idioma original. Para outros idiomas, o autor deve colocar uma nota de rodapé com uma versão do idioma do artigo.

Ilustrações (quando houver): devem ser designadas como figuras, numeradas no texto (fig. 01, fig. 02) com título ou legenda abaixo da mesma.

Referências: tamanho 11, alinhadas à esquerda, espaçamento simples, com uma linha de espaço entre uma referência e outra. A apresentação das referências deve respeitar o padrão ABNT. Exemplos:

| TIPO | MODELO |
|---|--|
| Livro | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> . Caracas: Monte Ávila, 1969. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> . New York: Twayne, 2000. |
| Capítulo de livro do mesmo autor | SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 64-73. |
| Mais de um texto (livro, artigo, etc.) do mesmo autor | SANTIAGO, Silviano. <i>Cheiro forte</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 1995. _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. |
| Capítulo de livro de autor diferente | SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel e MORICONI, Italo. (Org.). <i>Teoria, poesia, crítica</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 174-187. |

| TIPO | MODELO |
|-----------------------------|---|
| Artigo publicado em revista | <p>SCHWARZ, Roberto. "Lucrecia contra Martinha". <i>Novos Estudos</i>. n. 75, p. 61-79, jul. 2006.</p> <p>VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". <i>Mana</i>. v. 2, n. 2, p.115-144, jan./out. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=pt&nrm=iso&tling=pt. Acesso em: 26 julho 2014.</p> |

Os autores terão direito a 2 exemplares da revista.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar, obrigatoriamente, a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, Open Office ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB)
3. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores.