

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Natália Leon Nunes

O desaparecimento como autobiografia: notas sobre Maurice Blanchot

São Paulo

2019

Natália Leon Nunes

O desaparecimento como autobiografia: notas sobre Maurice Blanchot

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N972d Nunes, Natália Leon
O desaparecimento como autobiografia: notas sobre
Maurice Blanchot / Natália Leon Nunes ; orientador
Franklin Leopoldo e Silva. - São Paulo, 2019.
170 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. FILOSOFIA. 2. LITERATURAS. 3. AUTOBIOGRAFIAS.
I. Silva, Franklin Leopoldo e, orient. II. Título.

Nunes, Natália L. **O desaparecimento como autobiografia:** notas sobre Maurice Blanchot. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Meu samba não se importa se eu não faço rima
Se pegu na viola e ela desafina
Meu samba não se importa se eu não tenho amor
Se dou meu coração assim sem disciplina

Meu samba não se importa se desapareço
se desapareço, se desapareço...

Paulinho da Vila, *Roendo as Unhas*

Resumo

Nunes, Natália Leon. **O desaparecimento como autobiografia:** notas sobre Maurice Blanchot. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Universidade de São Paulo, 2019.

Este trabalho tenta pensar, a partir de alguns textos de Maurice Blanchot, a autobiografia como processo de desaparecimento. Blanchot estudou em muitos textos a linguagem literária, que é capaz de afastar, aniquilar e fazer desaparecer tudo o que existe. Este desaparecimento afeta o próprio autor, que se dissolve enquanto escreve, como Blanchot mostra, por exemplo, nos seus textos sobre Franz Kafka. Esta dissertação tratou deste desaparecimento do autor em textos que podem ser considerados autobiográficos. No capítulo 1, que fala das *Meditações* de Descartes, texto filosófico, mas também autobiográfico, aproximamos elementos dos textos de Descartes e de Maurice Blanchot. No segundo capítulo, sobre a análise das cartas entre Antonin Artaud e Jacques Rivière comentada por Blanchot em *O Livro Por Vir*, buscamos compreender a aproximação que Blanchot faz entre pensamento e sofrimento. Essa aproximação nos permite pensar os primeiros poemas de Artaud como um registro autobiográfico das experiências que o dramaturgo viveu. Por fim, no último capítulo, falamos de *L'Instant de Ma Mort*, texto que Blanchot publica em 1994. *L'Instant de Ma Mort* é conhecido como o livro autobiográfico de Blanchot, no qual o autor conta episódio que viveu em 1944. Buscamos entender alguns conteúdos do livro e responder se *L'Instant de Ma Mort* pode mesmo ser lido como autobiográfico ou não. A discussão sobre a imagem e a discussão sobre a questão do desaparecimento na escrita literária foram fundamentais para o desenvolvimento do nosso trabalho e perpassam todo o texto.

Palavras-chave: Literatura. Escrita. Autobiografia. Morte. Desaparecimento.

Abstract

Nunes, Natália Leon. **The disappearance as autobiography:** notes on Maurice Blanchot. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Universidade de São Paulo, 2019.

This paper tries to think, from some texts by Maurice Blanchot, the autobiography as a process of disappearance. Blanchot has studied in many texts the literary language, which is able to drive away, annihilate and make all that exists disappear. This disappearance affects the author himself, who dissolves as he writes, as Blanchot shows, for instance, in his texts on Franz Kafka. This dissertation dealt with this author's disappearance in texts that can be considered autobiographical. In Chapter 1, which talks about Descartes' 'Meditations, a philosophical but also autobiographical text, we approached elements of Descartes' and Maurice Blanchot's texts. In the second chapter, on the analysis of the letters between Antonin Artaud and Jacques Rivière commented on by Blanchot in *The Book to Come*, we sought to understand Blanchot's approach between thought and suffering. This approach allows us to think of Artaud's early poems as an autobiographical record of the experiences the playwright lived. Finally, in the last chapter, we talk about *L'Instant de Ma Mort*, a text that Blanchot publishes in 1994. *L'Instant de Ma Mort* is known as Blanchot's autobiographical book, in which the author tells an episode he lived in 1944. We seek to understand some of the book's contents and answer whether *L'Instant de Ma Mort* can even be read as autobiographical or not. The discussion about the image and the discussion about the issue of disappearance in literary writing were fundamental to the development of our work and permeate the whole text.

Keywords: Literature. Writing. Autobiography. Death. Disappearance.

Sumário

Os instantes de minha vida [Agradecimentos e Introdução]	10
A noite escura de Descartes [Uma aproximação entre o texto das meditações cartesianas e a linguagem literária em Maurice Blanchot]	26
O grito da vida mesma [Pensar e sofrer: Artaud e Blanchot]	63
O espelho estilhaçado [Maurice Blanchot e a escrita autobiográfica em <i>L'Instant de ma Mort</i>]	105
Referências	156
Apêndices	160
Apêndice 1 – Artaud, e Blanchot no palco [Pequeno comentário sobre a peça <i>Blanche</i> , de Antunes Filho]	161
Apêndice2 – Pequena coleção de citações para futuro diálogo com Maurice Blanchot [Plágio assumido de Susan Sontag na sua homenagem a Walter Benjamin]	168

Os instantes de minha vida¹

[Agradecimentos e Introdução]

As introduções, muitas vezes, são escritas no final do percurso de um texto. Ao leitor que inicia um livro, a introdução é apresentação, explicação prévia, por vezes um mapa de leitura. Ao escritor, ao contrário, a introdução pode chegar por último. Depois de escrever seu trabalho o autor consegue, enfim, explicar aos futuros leitores em que consiste aquilo que ele escreveu. Muitas introduções são peças fundamentais para os leitores e, no entanto, elas frequentemente produzem dois efeitos negativos na experiência da leitura. O primeiro: introduções comumente dão *spoilers*, estragam a graça porque antecipam o fim do livro, enumeram e circunscrevem os assuntos de cada capítulo, eliminam uma parte das dúvidas, dos sustos e das surpresas que o leitor pode ter. Introduções podem ser pequenos botes salva-vidas ao leitor que, num ato no mínimo curioso – e vez ou outra corajoso – decide, como Ishmael, o narrador de *Moby Dick*, ir ao mar. O segundo: introduções dão a entender que o autor sabia exatamente o que estava fazendo quando começou a escrever. A ordem das páginas forma certa disposição espaço-temporal e a leitura se oferece como experiência linear. Essa experiência linear quase nunca é a experiência da fatura do texto. A escrita pode ser muito mais caótica do que o escrito. Um leitor, especialmente um leitor que não tem o hábito de escrever, pode ignorar essa informação e seguir seguro pelas páginas que se apresentam a ele. O escritor não, o escritor sabe o que viveu até que o texto ficasse pronto. Mas o escritor pode querer esquecer-se da sensação perturbadora que é escrever. Talvez por isso o recurso à introdução, esse comprimido que reúne os fragmentos deixados pela devastadora atividade de escrever e os encadeia, faz deles uma unidade, dando ao autor uma feliz amnésia que apaga tudo o que houve de angustiante e incerto enquanto aquele texto não ficava pronto. Há um suposto saber que o leitor atribui ao escritor. Muitas introduções vêm da aceitação do escritor desse lugar que lhe é atribuído. Elas são um pacto entre o autor e o leitor, pacto que não seria

¹ Toda a dissertação foi revisada por Otacílio Fernando Nunes Jr., a quem agradeço imensamente.

possível se o escritor não ficasse tentado a escrever a introdução, mas que só é firmado com a crença do leitor diante da introdução do livro. O escritor escreve uma introdução para fingir que sabe. E o leitor lê essa mesma introdução para fingir que acredita.

14 de março de 2019: *é quase 1 da manhã e eu descubro o verdadeiro tema da minha dissertação. Desde que entrei no programa de pós-graduação do Departamento de Filosofia da USP, apresentava meu tema escapando da formulação de uma questão. Minha ideia era entender algumas noções de Blanchot, olhando sobretudo para os textos que iam dos anos 40 até o fim dos anos 60. Ao longo da pesquisa, dei à dissertação um nome provisório que não me agradava muito, mas que servia de resposta à pergunta: qual é seu tema? “O desaparecimento do eu na literatura”, eu respondia, sabendo que esse tema não era exatamente um recorte na obra de Maurice Blanchot – que falou disso em boa parte de sua trajetória. Devo a Gombrich e ao canônico História da Arte a descoberta que faço. No dia 13 de março (ontem), dei uma aula sobre Descartes a alunos de um curso livre de Filosofia da Arte. Procurando saber mais sobre Frans Hals, o pintor holandês que fez o retrato de Descartes, acho uma frase do Gombrich no seu capítulo sobre arte holandesa no século XVII que me fascina: “(...) Rembrandt (...) nos legou um espantoso registro de sua própria vida em uma série de autorretratos que vão desde os tempos da juventude, quando era um mestre vitorioso e mesmo muito em voga, até a velhice inquebrantável realmente grande cuja face refletia a tragédia da bancarrota. Todos esses retratos se combinam numa incomparável autobiografia”.² A frase de Gombrich me faz incluir os autorretratos de Rembrandt no powerpoint da aula. Ao citar as Meditações e o Discurso do Método, comento com os alunos: percebam que Descartes também fez, nesses dois livros, sua autobiografia. Afinal, ainda que eles sejam lidos como livros de Filosofia, o autor nos relata seus estudos na juventude, suas viagens, seu aprendizado com o livro do mundo etc. Chego em casa, não consigo dormir e fico pensando nas obras autobiográficas de duas grandes figuras do século XVII. O primeiro capítulo que apresentei no exame de qualificação aproximava a voz (literária?) das Meditações de Descartes a Blanchot. Eu tinha relido as*

² Gombrich, E.H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 420.

Meditações de Descartes no início do mestrado e percebido como elas podiam ser lidas como uma obra de ficção. Isso me levou a essa aproximação inusitada entre o inventor da geometria analítica e Blanchot, que eu via como um anticartesiano. No segundo capítulo, tentei entender o curto texto intitulado "Artaud", de O Livro por Vir, em que Blanchot fala do início do percurso do autor de Teatro e Seu Duplo associando a ideia de sofrimento à ideia de pensamento. Só hoje descubro que o meu recorte existia sem que eu me desse conta. Os textos que mais me interessaram e tudo o que eu vinha pensando sobre Blanchot falavam, sim, de um certo desaparecimento do eu, mas falavam disso de forma mais específica: o desaparecimento como autobiografia. O que mais me atraía, nas leituras de Blanchot, eram justamente as histórias de autores que escreviam sobre experiências biográficas. Descartes narrara sua história ao escrever sobre Filosofia, o jovem Artaud não cessava de tentar explicar a Rivière, seu editor, a necessidade de escrever seus poemas defeituosos, porque eles se aproximavam de uma experiência existencial. Nos dois casos havia experiências biográficas e tentativas de passá-las para o papel. Com a questão mais bem formulada na minha cabeça, percebo que precisarei falar sobre aquilo que evitei estudar até agora: L'Instant de Ma Mort,³ livro (tido como) autobiográfico de Maurice Blanchot.

Este trabalho termina com mais dúvidas do que respostas. Mas se há uma afirmação que persiste nesta que o escreve e que vos escreve é a seguinte: a literatura, tal como pensada por Maurice Blanchot, é o oposto do *storytelling*. O que é o *storytelling*? Uma busca rápida no *Google* fornece várias páginas que explicam o termo em inglês. Fiquemos com a primeira que aparece nos nossos resultados:

Storytelling é um termo em inglês. "Story" significa história e "telling", contar. Mais que uma mera narrativa, Storytelling é a arte de contar histórias usando técnicas inspiradas em roteiristas

³ Agradeço ao professor Jonnefer Barbosa, que participou da minha banca de qualificação e sugeriu, justamente, que eu falasse de *L'Instant de Ma Mort* no meu mestrado. Na época, recusei veementemente a sugestão, mas muitos meses depois percebi que fazia todo sentido falar do livro no meu terceiro capítulo.

e escritores para transmitir uma mensagem de forma inesquecível.

Você pode ter ideias e mensagens brilhantes para transmitir, mas se não souber como fazer isso da melhor maneira, de nada adianta — sua audiência continuará formada por cadeiras vazias (ou poucos cliques).⁴

Por que recorrer a uma busca irresponsável na internet para falar da afirmação que nos aparece quando os capítulos desta dissertação estão finalmente concluídos? Porque o *storytelling* não é o nosso objeto de estudo. Não foi sobre ele que nos debruçamos durante esta pesquisa. Se agora, no momento em que é preciso fazer a introdução aos capítulos que se seguem, o termo em inglês nos vem à cabeça, é porque o último capítulo desta dissertação nos permitiu pensar um tipo de texto que parecia ser diametralmente oposto a todos os discursos de *storytelling* que povoam nosso cotidiano de 2019. Vemos discursos que contam histórias, geralmente em primeira pessoa, com conteúdo edificante e recursos narrativos que provocam a emoção no leitor ou ouvinte, por toda parte. Grandes e pequeníssimos políticos, movimentos identitários, comerciantes, profissionais liberais, celebridades e subcelebridades, publicidades de todos os tipos, homenagens aos que morreram, homenagens aos que acabaram de nascer, homenagens aos que já foram homenageados e homenagens aos que nunca o foram e por isso devem urgentemente ser homenageados, relatos do trabalho de massoterapeutas, esteticistas, médicos, psicólogos, psicanalistas, professores de dança e de roteiro de cinema. Há uma epidemia do *storytelling*. Ele está em toda parte. Mas talvez existam algumas situações exemplares para entender esse fenômeno. Uma delas são as falas feitas no TED, organização internacional que busca “espalhar ideias”. Os TEDs são conferências de temas variados feitas no mundo inteiro. Seus palestrantes entram em um palco e têm um curto tempo para apresentar uma fala. Essa fala, com

⁴ Viera, Dimitri. “O que é storytelling”. Disponível em: <<https://comunidade.rockcontent.com/storytelling/>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

frequência, ganha o tom de uma história. O palestrante conta da juventude, de uma depressão pela qual passou, do antigo trabalho, de uma pessoa que perdeu, do bullying que sofreu. E então chega ao *plot twist*. Alguém estava na pior, mas eis que... Essa guinada, o momento de saída do sofrimento, é parte essencial da apresentação. Porque a superação é o que dá legitimidade à história contada. Como se, tendo vivido um episódio difícil e tendo conseguido fazer alguma coisa com ele, o palestrante detivesse por isso um saber digno de ser compartilhado com pessoas em um auditório cheio. Mas que saber é esse? Não sabemos. E muitas vezes, nos parece, o palestrante também não sabe. Ele foi convidado para falar em um TED, entretanto, e aceitar esse convite o levou a preparar sua fala. A relação do público com o palestrante se assemelha um pouco à relação do leitor e do autor diante da introdução de um livro. O palestrante não tinha aquela história, ele a escreve porque alguém pediu a ele que compartilhasse esse saber. É possível que, durante a escrita, ele próprio descubra – ou fabrique – esse saber que ele mesmo desconhecia. Mas, quando ele sobe no palco, essa história não é mais uma invenção textual recente. Essa história é contada como se, muito antes do TED, houvesse no palestrante um saber e uma história. Mas não há nem saber nem história. O que há é o *storytelling*, o pacto entre o palestrante e o público no momento em que ambos aceitam a ilusão de que naquela fala haverá uma história comovente do passado narrada para que seja transmitido um saber.

Quando os últimos parágrafos do terceiro capítulo deste trabalho foram escritos, já dissemos, uma frase nos veio à cabeça: a literatura tal como entendida por Blanchot é o oposto do *storytelling*. Há duas passagens do filósofo e escritor que não foram trabalhadas nesta pesquisa, mas que pareceram mais claras no final do processo de escrita. A primeira delas está no início do *Espaço Literário*. Os livros de Blanchot raramente têm introdução, mas nessa publicação de 1955, antes do primeiro capítulo, encontramos um parágrafo que parece fazer referência a certo protocolo dos livros e das introduções:

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai:
centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e

pelas circunstâncias da sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro escreve por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige: aqui, na direção das páginas intituladas *O olhar de Orfeu*.⁵

A segunda frase é de um livro ficcional de Blanchot. *A Loucura do Dia*, publicado em 1973, termina com o narrador se recusando a relatar o que lhe pedem. Aparentemente internado em alguma instituição (um hospital psiquiátrico?), cercado de médicos, ele diz:

Eu preciso reconhecer que eu não era capaz de formar um relato com estes eventos. Eu tinha perdido o sentido da história, isso acontece em várias doenças. Mas esta explicação só deixava-os mais exigentes. Eu percebia então pela primeira vez que eles eram dois, que essa infração ao método tradicional, ainda que se explicando pelo fato de que um era técnico da vista, o outro um especialista de doenças mentais, dava à nossa conversação o caráter de um interrogatório autoritário, vigiado e controlado por uma regra estrita. Nem um nem outro, certamente, era o policial. Mas, sendo dois, por causa disso eles eram três, e este terceiro permanecia firmemente convencido, eu tenho certeza, de que um escritor, um homem que fala e que raciocina com

⁵ Blanchot, Maurice, *Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

distinção, é sempre capaz de contar os fatos dos quais ele se lembra.

Um relato? Não, nada de relato, nunca mais.⁶

No nosso primeiro contato com esses dois trechos acima citados, nosso entendimento foi bem diverso do que pensamos agora. No caso do *Espaço Literário*, parecia estranho que Blanchot afirmasse certa impossibilidade de fazer introdução que dissesse qual era o assunto do seu livro. Como se não fosse possível para o filósofo resumir os conteúdos, elencar os principais temas de discussão etc. Em *La Folie du Jour*, tínhamos a sensação de que o narrador afirmava uma renúncia à literatura, embora sua frase fechasse o que, para nós, era um relato, uma história contada. Hoje, terminado este mestrado, fazemos leitura diferente dos dois trechos. Não nos parece que é por impossibilidade de escrever uma introdução que Blanchot abre o *Espaço Literário* com esse curto parágrafo. Tampouco parece que o narrador de *La Folie du Jour* – e, imaginamos, seu autor, Maurice Blanchot – renuncie à literatura. O que nos parece é que há recusa de um certo tipo de discurso, um certo tipo de texto. Recusa ligada à escrita, que em Blanchot, achamos, é menos um instrumento para comunicar ou um meio para chegar a um texto final e mais algo cuja importância é maior que o próprio texto. A escrita blanchotiana é um processo ininterrupto de incertezas, de perda da orientação, de transgressão e de desaparecimento – de tudo aquilo que a própria escrita apresenta, do mundo, do autor. Com todas as aspas possíveis, e com um tanto de anacronismo, pensamos que Blanchot parece afirmar a recusa total das introduções e do *storytelling*. *La Folie du Jour* sempre nos fez pensar em Michel Foucault e no seu *História da Loucura*, lido e comentado por Blanchot. Usando termos partilhados por Blanchot e Foucault, essa recusa da introdução e recusa do relato (e do que hoje chamamos *storytelling*) nos parece a defesa voz da Desrazão, a defesa da existência dessa voz fora de qualquer tipo de clausura.

⁶ Blanchot, Maurice. *La Folie du Jour*. Paris: Fata Morgana, 1973, pp. 37-38.

26 de julho de 2016: *Este projeto de mestrado tem como objetivo transgredir tudo o que será colocado de agora em diante. Como o jagunço mais conhecido da literatura brasileira já ensinou: a gente só sabe para onde atravessou depois de atravessar. A burocracia universitária é a antitravessia por excelência, já que faz da experiência de formação um apanhado de páginas nas quais inscrevemos nossos passos em letra tamanho 12 e espaçamento 1,5 – nesse programa chamado Word –, e nós sabemos como word, esse termo em inglês, só pode matar, com sua universalidade, nossas palavras. Escrevo aqui sem vontade, infeliz com o que leio, fingindo ser frieza o que é fogo ardente. Minha esperança é que a alegria dos desencontros próprios da escrita e da leitura subverta todo esse plano que eu afirmo colocar a partir de hoje em ação. Achei que não era possível mergulhar sem me molhar e eis que me vejo aprendendo esta nova ação. Cumpro o dever solicitado e torço para que o plástico deste impermeável se rompa: é nas fissuras que se dão as descobertas, afinal.⁷*

18 de abril de 2019: *já passa de 1h da manhã, mas não consigo resolver um conflito que carrego desde que entrei no mestrado. Como vou escrever os agradecimentos? Faço um post no Facebook perguntando aos amigos o que eles acham, se seria muito ruim que eu não agradecesse a ninguém. Entre piadas e reações indignadas (“como assim você não vai agradecer às pessoas que tanto ama?”), recebo uma mensagem de Carolina Luiz, colega da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e amiga que fiz no início do meu percurso na pós-graduação: “Dá uma olhada nessa tese, a tese inteira é um agradecimento”. Abro o arquivo, passo os olhos rapidamente. Sem ler propriamente o conteúdo, vejo que boa parte do doutorado está nos agradecimentos. No lugar de uma página que antecede a introdução e os outros capítulos, muitas páginas em que os agradecimentos aparecem junto com a tese propriamente dita. A ousadia do pesquisador me agrada e eu entendo por que estou há meses em conflito na hora de escrever meus agradecimentos.*

⁷ Texto postado por mim no Facebook, na ocasião da elaboração do projeto de pesquisa para pedido de bolsa.

A clausura da qual parece tentar escapar Blanchot, quando afirma a ausência da introdução ou a recusa do relato, nos leva a pensar, agora, que todo trabalho acadêmico sobre a obra blanchotiana cumpre o papel de algoz e de carrasco. Pensamos que todo artigo, dissertação ou tese é ao mesmo tempo introdução ao objeto de pesquisa e também relato desse objeto. Pois pesquisar certo tema e elaborar um texto acadêmico sobre ele é mapeá-lo, explicá-lo, como fazem as introduções. O texto elaborado, por sua vez, é um relato. De si mesmo, certamente, pois o que temos ao fim de uma pesquisa é um percurso que, se não foi concluído, ao menos foi parcialmente realizado e interrompido por ocasião da sua data de entrega, mas também do objeto escolhido. Aliás, todo o processo de uma pesquisa pode ser visto como uma enorme matrioska. A mais pequenina boneca russa é o objeto, a segunda delas é a decisão do pesquisador de tornar esse objeto um objeto de pesquisa, a terceira é o projeto da pesquisa, a quarta é a própria pesquisa, a quinta é (às vezes) a leitura do orientador, a sexta é a leitura da banca e a sétima, por fim, é o estranho ato da defesa: o próprio autor usando sua voz para defender, explicar ou justificar a voz de seu texto – como se essas duas vozes fossem a mesma. Na ordem das clausuras que efetuamos em um mestrado, percebemos também os agradecimentos que antecedem o texto como um aprisionamento do sujeito que assina o trabalho. Há ali um registro de pessoas que merecem um agradecimento, registro diverso de todo o resto da obra, pois fala não do objeto de pesquisa, mas daquele que aprisionou esse objeto. Curioso pensar que, ao fim de todo o processo, o algoz e carrasco se vê vítima dos seus atos. Depois de muitas páginas de introdução e relato de um tema, ele se vê obrigado a se apresentar e se relatar na página dos agradecimentos, incluindo a si mesmo na cela da pesquisa onde jogou seu tema.

18 de abril de 2019: *acho que entendi o conflito que sinto quando penso em escrever a folha de agradecimentos que antecede a dissertação. Agradecer a uma lista enorme de pessoas na primeira página da minha dissertação é uma forma, ainda que discreta, de fazer uma pequena autobiografia. Escrever na primeira pessoa do singular, dar nomes próprios, eleger os melhores amigos, identificar os grandes interlocutores nas discussões acadêmicas, declarar afetos, tudo isso é falar de mim mesma. Falar de mim em um*

trabalho que será lido por pouquíssima gente, mas que provavelmente ficará disponível no banco de dissertações da Universidade de São Paulo. Escrever os agradecimentos é me colocar na escrita. Escrita em que, até então, eu colocara mais as vozes dos outros do que minha própria voz. Falei sempre junto com Blanchot e com os comentadores que usei para o texto. Para cada passo dado, usei um punhado de citações como que comprovando que eu não estava fazendo aquilo sozinha, que aquelas ideias eram defendidas também por outros autores. Agora, na hora de pensar os agradecimentos, vejo que não há comentador ou filósofo que possa me amparar. Tudo o que vem depois dos agradecimentos pode ser feito com recuo, distanciamento, certo grau de impessoalidade. Mas este pequeno texto que antecede a dissertação não funciona desse jeito. Nele, eu me coloco. Nele, eu escolho o que vou falar de mim, da minha vida, dos meus amores, do meu percurso acadêmico, das saudades que eu sinto – é comum, inclusive, ler pessoas que dedicam suas dissertações e teses a parentes já falecidos. Sou eu que estou aqui, no centro dos meus agradecimentos. É de mim, mais do que de qualquer pessoa que aparece aqui, que eu falo. E a minha angústia talvez venha disso. Da necessidade de falar de mim. Porque não quero aparecer e porque, todavia, ao aparecer, como mostram os capítulos que se seguem, eu também desapareço. Lembrome de uma frase do artista Baselitz, escolhida como epígrafe do romance autobiográfico Balada do Cálamo, do escritor afegão Atiq Rahimi: o autorretrato é o que você não é. Enfim explicada minha angústia dos agradecimentos, resta ainda a tarefa de realizá-los.

Mas o que é, afinal, agradecer? Dicionários da língua portuguesa falam de agradecimento como exibição de gratidão ou reconhecimento. Da raiz do latim, *gratus*, derivam várias palavras. Graça, congratular, grato, ingrato, grátis, agrado, agradar, desagradar, agradável, desagradável, gracejo, gratificante, gratidão, gratuidade. Segundo Antônio Geraldo da Cunha, *gratus* pode falar do que é acolhido com gratidão

ou do que possui gratidão.⁸ Ingrato é aquele que não reconhece o que recebeu, mas também o que não é bem acolhido. Aquilo que é grátis é aquilo que é de graça, que não exige de volta um pagamento. E graça, por sua vez, palavra que usamos com frequência para falar do que faz rir, tem também seu sentido religioso. Receber uma graça de deus, receber um presente divino, uma dádiva. Noemi Jaffe nota que, ao contrário do espanhol, língua em que agradecemos dizendo *gracias*, no português usamos obrigado e obrigada, palavras que subvertem o sentido original do agradecimento. Afinal, quem é obrigado provavelmente não está fazendo o que faz com graça nem de graça. “Quem diz ‘obrigado’ está dizendo que o favor recebido foi colocado em estado de contrato: tenho a obrigação de retribuir. O favor se transforma em comércio e quem favorece pode, assim, cobrar”.⁹ Uma obrigação é algo da ordem do dever e da necessidade. Fazer algo obrigado é fazer algo submetido à vontade exterior à nossa. A obrigação nos faz pensar na heteronomia, naquele que cumpre ordens dadas por um terceiro. O lugar da submissão é o lugar de quem não realiza o que faz de bom grado. A menos, claro, que exista naquele que se submete o desejo de ser submetido. Mas, nesse caso, poderíamos nos perguntar: pode ainda a dor do masoquista ser chamada de dor? Excetuado esse caso, em que o escravo deseja um senhor em sua vida e só o tem porque deseja, não porque é obrigado – deixando, por isso, de ser escravo, uma vez que escolhe seguir ordens –, fazer algo por obrigação parece excluir a graça do que é feito.

Fazer algo de bom grado, ou fazer algo com graça, poderia ser então o oposto da ação heterônoma. Em “Resposta à pergunta: o que é Esclarecimento?” Kant inicia seu texto com uma das mais belas frases da história da Filosofia ocidental: *sapere aude*. Tenha a audácia de saber, palavras que sempre lemos como uma ode à autonomia. Mas

⁸ Cunha, Antonio Geraldo da. “O latim *gratus* e seus derivados e compostos no vocabulário do português”. *Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 1, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/59646/62742>> Acesso em: 30 jun. 2019.

⁹ Jaffe, Noemi. “Na sua origem, nosso obrigado reflete o antiagradecimento”. *Folha de S.Paulo*, 31 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1954563-na-sua-origem-nosso-obrigado-reflete-o-antiagradecimento.shtml>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

a beleza da frase não pode enganar o leitor. *Sapere aude*, mas obedeça às leis. Tenha a audácia de mostrar como os limites do conhecimento humano não permitem que seja demonstrada a prova ontológica de deus, mas permaneça obediente na cátedra da Universidade de Königsberg sem fazer baderna. Tenha a audácia de saber, mas não abdique das regras da sua nação, ainda que a muitos ela pareça sem graça. Mas o que é sem graça? E o que é, aliás, a graça? Em aula sobre Leonardo da Vinci, Rodrigo Naves costumava falar que o pintor da Gioconda conseguia imprimir nas figuras que pintava certa graça. O que era essa graça? Um não sei quê. O mesmo poderia ser pensado das piadas. Por que a mesma piada contada exatamente com as mesmas palavras por duas pessoas provocam reações diversas? Por que só rimos com uma delas, se a outra nos contou exatamente a mesma coisa? É que o jeito de contar das duas não é o mesmo e só uma delas é engraçada. O que a faz ser engraçada? A piada? As palavras? Não, se fosse só isso, riríamos com ambas. Mas aquela que nos arranca gargalhadas tem um não sei quê: a graça. Algo que não conseguimos definir, mas que nos seduz e nos encanta.

Escrever os agradecimentos em uma dissertação de mestrado tem relação com as duas palavras que parecem se opor: a obrigação (muitas vezes encarada como desgraça) e a graça. Agradecemos porque é assim que se faz, há um protocolo. Não é possível fazer uma dissertação sem agradecer ao departamento em que esta pesquisa é realizada e à agência de fomento que concedeu a bolsa para a pesquisa. Nesse caso, agradecemos obrigados – uma instituição nos deu a vaga, uma agência nos deu a bolsa de estudos, nós devemos a elas essa concessão. Faz parte do contrato agradecer a elas no início do trabalho. Agradecemos, no entanto, àqueles de quem gostamos (ou deveríamos gostar) de graça. Nesse caso, fazemos isso de bom grado, o agradecimento é um ato de afeto, de carinho, e é fruto do desejo – agradecemos, portanto, desobrigados. A partir dessa diferença de tipos de agradecimento, poderíamos pensar que os primeiros – aqueles ligados à obrigação – são os mais difíceis de fazer, porque é com eles que nos sentimos constrangidos a agir à revelia do nosso desejo. Mas será isso mesmo?

[Agradeço ao departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, agradeço à Capes pela bolsa concedida.]

[Agradeço também a outras instituições sem as quais esta pesquisa não seria possível: Universidade Paris 1, Instituto Sedes Sapientiae, Colégio Equipe, Padaria Campos Elíseos, Armazém do Campo, Sesc São Paulo, Bar Espetinho da Angélica, Boteco da dona Tati, Pizzaria Recanto Paulista, Farmácia Pague Menos, Espaço Itaú de Cinema, Sorveteria Soroko, Livraria Martins Fontes, Livraria Gibert Joseph, Livraria Francesa, Matilha Cultural, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Itaú Cultural, Projeto Samburbano.]

[Agradeço especialmente todos os meus alunos e alunas de Filosofia da Arte junto a quem, ao precisar ensinar, eu aprendi muito sobre Filosofia.]

1º de junho de 2019: *a lista de agradecimentos, este compêndio de contradições. Fora da pesquisa, toda impressa com tinta preta sobre páginas brancas, há o colorido da vida. Na lista de agradecimento é que vazam todos esses pigmentos que não cabem nas notas de rodapé. Foi Blanchot quem me fez pensar a literatura, mas foram meus pais que me fizeram amá-la, foram meus professores de Filosofia que me ensinaram uma série de conceitos, mas foi nos corredores, nos cafés, nos bares, que admiti aos amigos o que eu não entendia – etapa fundamental, penso, no processo de conhecimento. Como elencar quem deve ser reconhecido numa página de agradecimentos? E esse reconhecimento, como fazê-lo? Para cada uma das relações com pessoas muito próximas que possuo poderia dedicar 1000 páginas. E, ainda assim, elas seriam insuficientes. Não, isso não é só uma declaração de amor aos meus. Isso é uma constatação dos efeitos da linguagem e da escrita. Escrevo os agradecimentos para me lembrar daqueles que amo, deixar esse amor registrado em documento que pode continuar existindo depois da minha morte. Mas ao eternizar esse amor, esse carinho, transformo o líquido da vida em letra morta, aposto na escrita a eternidade do que escrevo, mas me lembro de que todo papel pode queimar e virar pó. Digamos que alguém inventasse uma folha à prova de fogo – algum jovem prodígio mundo afora deve ter feito isso enquanto eu estudava Filosofia –, ainda assim eu teria outro problema. Quando elejo as pessoas a quem agradecerei, automaticamente excluo todas as outras pessoas que existem. Que os desconhecidos estejam de fora, nenhum problema. Mas como ignorar todos aqueles que estiveram por perto e não estão mais? Como não pensar nas amizades, amores, interlocuções que*

acabaram e que, no entanto, me constituem? Os agradecimentos são uma autobiografia que pode se parecer mais com uma foto do que com o filme. Escolho aqueles que estão por perto agora e excluo da minha definição de vida aquilo que mais a constitui: seu fluxo ininterrupto. Há algo de kitsch na memória seletiva. Não falar dos que não amo mais, de quem não está tão próximo, de quem errou comigo e com quem errei também, não é apenas simular uma vida sem conflitos que não é a minha. É apagar da vida aquilo sem o qual não a pensaríamos: a morte. Amei muitas pessoas e um dia decidi deixá-las. Fui deixada por outras. Sinto raiva por quem já tive amor. E hoje penso na ingratidão de algumas pessoas com quem já tive felicidades gratuitas. Deixar todos esses nomes de fora seria tão ilusório quanto achar que todos com quem convivo hoje vão ficar ao meu lado para sempre. O desejo de pensar uma cena harmoniosa em que só vivo relações tranquilas pode ter pretensão de eternizar um instante, mas faz isso o falsificando do jeito mais desonesto possível.

O que é, afinal, um instante? Como definir aquilo – essa minúscula partícula de tempo – que, ao ser formulado, nos escapa? Todo instante não é um agora que acaba de passar? E todos os agoras são iguais? Pensar isso não seria, como ensinou Bergson, matematizar o tempo perdendo o que nele há de mais fundamental? Um filme nos vem à cabeça: *No Intenso Agora*, de João Moreira Salles. Maio de 68, os estudantes franceses tomam as ruas de Paris. Em vídeo encontrado pelo diretor e incorporado às imagens do filme, uma jovem universitária ocupa uma sala da Sorbonne com alguns colegas homens. O telefone toca: é a mãe de um estudante que não volta para a casa. Preocupada, ela pergunta pelo seu filho. Os estudantes homens riem da preocupação materna. A jovem tenta tranquilizá-la. Seu filho foi para as ruas, mas está bem. Há um ano, em 2018, centenas de eventos e textos foram realizados em razão dos 50 anos de maio de 68. *Acompanhei alguns deles e pude ver a disputa de narrativas. Maio de 68 teria sido, afinal de contas, revolucionário ou conservador? Inútil ou fundamental? Um delírio de jovens burgueses ou um momento decisivo para a política francesa e mesmo mundial? Entre um debate e outro, comentei com alguma pessoa próxima: talvez a essência de um acontecimento seja sua irredutibilidade aos eventos. Por isso, entendo que maio de 68 é um produtor de disputas narrativas, mas não pode ser reduzido a*

apenas uma delas – isso seria a morte do próprio acontecimento. No cinema, ao me emocionar com o sorriso da jovem universitária que consola uma mãe preocupada ao telefone rodeada de amigos engraçados, lembro-me de pensar: aí está o intenso agora, a felicidade ainda não nomeada, o acontecimento histórico antes de ser capturado por centenas de narrativas. O riso, o choro – a linguagem que ainda não é palavra. Penso nos intensos agoras que já vivi. Sem sombra de dúvida, os agradecimentos de uma dissertação são uma forma de autobiografia. Mas toda autobiografia, me ensinaram Blanchot e os autores que o leram, também é uma autotanatografia, uma história da própria morte. Faço uma lista de todas as pessoas que, das formas mais diversas, me ajudaram a realizar este mestrado. Uma lista de nomes próprios. Sem explicações, sem justificativas, sem hierarquias, sem remorsos, sem culpa, sem perdão. Os nomes do meu inventário de intensos agoras, mas também da partilha dos instantes que ainda virão.

Amanda Balthazar, Amanda Perez, Ana Luiza Pelicer, Ana Magalhães, Andréa Licht, André Carvalho, Alex Gyurkovcz, Anderson Aparecido Lima da Silva, Bárbara Garcia, Beatriz Macruz, Beatriz Rezende, Beatriz Seigner, Bruna Carolina, Bruna Coelho Martins, Bruno Baietto, Bruno Rodrigues Alves, Caio Castor, Caio Gonçalves Dias, Carolina de Oliveira, Carolina Luiz, Cecilia Vivanco, Christophe Bident, Clara Nogueira, Claudia Ferraz, Clarissa Melo, Crislei Custódio, Crislei Yamaji, Cristina Mega, Daniel Caetano, Debora Schechtman, Denise Matta, Diogo Soares, Djalma Das, Eduardo Ferraz, Elisa Band, Ethel Leon, Felipe Campedelli, Fernanda Gomes, Fernanda Telhada, Fernanda Tobar, Fernanda Windholz, Fernando Souza, Filipe de Freitas, Flávia Duwe, Flávia Lobo de Felício, Francisco Veiga, Franklin Leopoldo e Silva, Frederico Leon Arrabal Fernandes, Gabriel Cabreira Nunes, Gabriela Saraceni, Geni Ferreira Lima, Gilberto Mariotti, Gisela Armando, Guilherme Garcia, Helena Bartolomeu, Herval Neto, Ibirá Machado, Ivan de Sampaio, Jacqueline Teixeira, James da Silva, Jean Marcos de Souza, João Carlos Ribeiro, João Figueira, João Papa, Jonnefer Barbosa, José Castello, José Delfim, Juliano Pessanha, Larissa Paulo, Laura Modernell, Leandra Sena, Letícia Veloso, Liz Nátali, Lucas Navarro, Lucimara Carvalho, Luís Fernando Botto, Luísa Valentini, Maiara Gouveia, Marcela Mastrocola, Marcello Montore, Márcia Cabreira, Márcia Nunes, Márcia Pacito, Márcio

Assis, Marcos Cabreira, Maria Luísa Granado, Maria Emília Bender, Maria Fernanda Bozzini, Mariê Pedroso, Marina Franconetti, Marina Yajima, Marinês Cabreira, Marise de Chirico, Mariza Cabreira Nunes, Martim Ardaillon, Mateus Toledo, Mauro dela Bandeira, Michel Amary, Mirandi Barbosa, Monica Watanabe, Murilo Cleto, Otacílio Fernando Nunes Jr, Paula Poço, Paulo Caetano, Pedro José Diego, Pedro Nagem, Pedro Paulo Pimenta, René Clarita Leon, Rafael Zambonelli Nogueira, Raquel Simões, Renata Zambonelli Nogueira, Renato Modernell, Ricardo Fabbrini, Ricardo Parro, Richard Berge, Rita Zambonelli, Rodrigo Naves, Rodrigo Zwetsch, Ronaldo Vitor da Silva, Rosalina Santa Cruz, Rosana Bacron, Rosana Sperandeo, Rúbia Delorenzo, Rute Pina, Samuel Ludd, Sandra Castello Branco, Sandra Matsumoto, Sérgio Battistelli, Sérgio Tellaroli, Sérgio Zlot, Silvia Serber, Simone de Paula, Solange Argon, Sônia do Patrocínio, Stella Prata, Taís Ramirez, Tania Knapp, Tanya Volpe, Thaiz Lima, Thiago Carezzato, Thiago Lion, Tom Vieira, Ulisses Szajnbok, Vanessa Machado, Vânia Nunes, Viviana Venosa, Virginia Ferreira da Costa, Vitória Cabreira, Wilson Leon, Yan Copelli.

20 de julho de 2019: Os capítulos por vir são exercícios iniciais e bastante escolares de compreensão do trabalho de Maurice Blanchot. O tema que os amarra é o desaparecimento como autobiografia. Muito mais poderia ser dito, não fosse a convicção de que toda introdução é também uma intrusão. O texto pode falar por ele mesmo. Dirigindo-me ao leitor, resta-me apenas uma frase nunca dita por Maurice Blanchot, mas fantasiada por mim enquanto eu lia seus textos: *Legere aude*. Numa tradução irresponsável e tendenciosa que faço: tenha a audácia de não saber.

Capítulo 1

A noite escura de Descartes

[Uma aproximação entre o texto das meditações cartesianas e a linguagem literária em Maurice Blanchot]

Na ordem das razões das *Meditações*, descobrimos o *cogito* como certeza primeira e pedra inicial da longa reconstrução pretendida pelo geômetra e filósofo René Descartes. *Eu sou, eu existo*, ponto fixo e imutável que resiste à dúvida hiperbólica do autor, é sucedido pela caracterização desse eu recém-descoberto – o eu é *res cogitans*, coisa pensante – e pela prova ontológica de Deus, existência posicionada fora da interioridade do espírito daquele que medita. O que nos leva a essa prova é o princípio de causalidade, usado por Descartes para descobrir a causa de uma de suas ideias – a saber, a ideia de Deus – fora de si. Refazer o caminho empreendido pelo filósofo do século XVII é prática corrente no curso de Filosofia da Universidade de São Paulo. As seis meditações do ano de 1641 nos ensinam sobre o *cogito*, o dualismo cartesiano, o racionalismo na Filosofia Moderna, as ideias inatas etc. Diante do texto, o aluno recém-chegado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas procura respostas para seus seminários, trabalhos e provas do final do semestre. O que significa a dúvida natural? Como Descartes põe em dúvida as certezas matemáticas? Por que, para o autor de *Discurso do Método*, o espírito é mais facilmente conhecível do que o corpo? A leitura, quase sempre guiada por Martial Guérault, Victor Goldschmidt, Gérard Lebrun e Gilles Gaston-Granger,¹⁰ é um caminho que estabelece respostas, definições, afirmações.

Sem questionar a importância do conhecimento sobre a filosofia cartesiana numa formação em Filosofia, com a certeza de que as *Meditações Cartesianas* são

¹⁰ Sobre esses dois últimos nomes, nos referimos às notas, ao Prefácio e à Introdução para a coleção *Pensadores*.

leitura incontornável para qualquer um que queira falar sobre toda a produção filosófica posterior a Descartes, percebemos uma opção que é feita nessa leitura de formação: a apreensão do texto é atenta ao seu conteúdo, mas pouco preocupada com sua forma. Por que Descartes divide seu texto em seis partes? Por que decide narrar suas descobertas em primeira pessoa do singular? Qual a função do primeiro parágrafo da obra, pequena retrospectiva da vida do filósofo, do saber que ele obteve até o momento da escrita do texto e das suspeitas em relação à Filosofia escolástica que lhe aparecem há já algum tempo? Qual a diferença operada, no leitor do texto, pelo fato de seu autor fazer questão de narrar o processo de busca de conhecimento verdadeiro em um registro que, de um lado, se assemelha ao diário, trazendo descobertas e angústias de um dia após o outro, mas, de outro, modifica o conteúdo do diário pessoal uma vez que apresenta, como aventura de um indivíduo, indagações caras ao debate filosófico e, por isso, comumente mais público do que registros da vida íntima? Todas essas questões interessam menos ao estudante, cujo estudo prioriza o conteúdo das *Meditações* em relação à sua forma. A própria reprodução do conteúdo aprendido, aliás, rompe definitivamente com o modelo de escrita escolhido por Descartes: em dissertações e provas, a primeira pessoa do singular dá lugar ao “nós” – o chamado plural de modéstia –; o tempo verbal escolhido costuma ser o presente do indicativo, corrente em textos teóricos e acadêmicos; as imagens apresentadas pelo texto cartesiano só são evocadas quando exemplificam algum argumento reconstituído (e, ainda assim, podem aparecer empobrecidas, como a cena do sonho que parece realidade, em que elementos como o robe de chambre e o primeiro nu filosófico da modernidade são frequentemente deixados de lado) e a angústia presente nas primeiras meditações, na qual o autor, por meio da dúvida hiperbólica, vê ruir seu mundo e todas as suas certezas, some nas frases frias que, talvez mantendo-se fiéis a Descartes, priorizam conteúdos da razão em detrimento de sensações e sentimentos que afetam o corpo.

Em seu texto “As Formas Literárias da Filosofia”, Jeanne Marie Gagnebin questiona uma distinção comum entre literatura e filosofia que coloca, de um lado, a forma dos textos como característica fundamental dos textos literários e, de outro, o

conteúdo como marca dos textos filosóficos. Gagnebin dá exemplos de estudos que buscam encontrar, no texto de escritores, pensamentos de filósofos – Heidegger em Clarice Lispector, Bergson em Proust, entre outros –, como se os escritores produzissem belos textos capazes de expressar melhor ideias alheias. “No limite, isso significa que os filósofos sabem pensar, mas não conseguem comunicar seus pensamentos, que não sabem nem falar nem escrever bem; e que os escritores sabem falar bem, sabem se expressar, mas não têm nenhum pensamento próprio consistente”,¹¹ afirma Gagnebin. Por que tratamos obras literárias como obras carentes de pensamento e obras filosóficas como pensamentos carentes de um bom texto? Por que, com frequência, ignoramos a forma das obras filosóficas que lemos, tratando-a como mero instrumento, meio de expressão do conteúdo dos textos? Poderiam ser as mesmas ideias expressas por um diálogo de Platão, um aforismo de Nietzsche ou um ensaio de Adorno? As ideias possuem força própria, capaz de resistir a toda e qualquer mudança formal de um texto? E se a forma constituísse o próprio conteúdo? E se fosse possível aproximarmos não só teses, mas também modos de escrita, gêneros literários, de pensadores? E se, enfim, atentando a elementos que costumam ser pouco notados¹² na leitura das *Meditações*, nos arriscássemos a aproximar René Descartes, filósofo moderno, a Maurice Blanchot, também filósofo, mas apresentado (por ele mesmo) como romancista e crítico?¹³

No primeiro parágrafo do texto intitulado “Caudel e o Infinito”, de 1959, Maurice Blanchot fala do “pensamento moderno, de Descartes a Hegel”, que é “uma

¹¹ Gagnebin, Jeanne Marie, “As formas literárias da Filosofia”. In: Gagnebin, Jeanne Marie, *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 202.

¹² Pouco adotados nos cursos de Filosofia que conhecemos, não nos referimos aqui a leituras que destacam a forma dos textos de Descartes. No final deste capítulo fazemos referência a uma delas, a de Olgária Matos.

¹³ Grande parte das edições francesas dos livros de Maurice Blanchot vêm com texto de apresentação escrito pelo próprio autor: *Maurice Blanchot, romancier et critique, est né em 1907. Sa vie est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre*.

exaltação do querer, um esforço para fazer o mundo, acabá-lo e dominá-lo”.¹⁴ Pensamento no qual o homem “é uma grande potência soberana, capaz do universo e, pelo desenvolvimento de sua ciência, pelo entendimento dos recursos desconhecidos que existem nele, capaz de fazer tudo e de fazer o todo”.¹⁵ Qualificando essas fórmulas do pensamento moderno como “carregadas de audácia”, afirma que diante delas “hoje recuamos”. Não temos dificuldade em encontrar esse recuo em outros textos de Blanchot. Se nos debruçamos sobre sua obra de ficção, encontramos no romance *Thomas L’Obscur*, por exemplo, a frase do protagonista: *eu penso, logo não sou mais*, afirmação diametralmente oposta à célebre frase de Descartes: *eu penso, logo existo*. Essas primeiras impressões podem nos levar a concluir que Blanchot é anticartesiano, ideia reforçada, por exemplo, pelo texto “Maurice Blanchot”, do crítico Georges Poulet, que destaca a frase de *Thomas L’Obscur* extraído da obra de Blanchot uma espécie de *cogito* às avessas, ou ainda um anti-*cogito*. Mas essa conclusão de Poulet não exclui o fato de o mesmo Blanchot publicar, em 1941, a crônica “*Une vue de Descartes*” no *Journal des Débats*. Comentário sobre o texto do poeta Paul Valéry dedicado a Descartes, a crônica de Blanchot destaca o interesse de Valéry na “forma de seu pensamento [o pensamento cartesiano], independentemente do seu conteúdo”.¹⁶ Ele também evoca Descartes em texto redigido mais de dez anos depois,¹⁷ como autor de um texto cuja forma “já não é mais a de uma simples exposição (como na filosofia escolástica), mas descreve o próprio movimento de uma procura, procura que liga pensamento e existência em uma experiência fundamental, sendo essa procura a de

¹⁴ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 94.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Blanchot, Maurice. “*Une vue de Descartes*”, p. 57. In: Bident, Christophe (Org.), *Chroniques Littéraires du Journal des Débats*, avril 1941-août 1944. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

¹⁷ A saber, “O pensamento e a exigência de descontinuidade”. In: Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010.

uma andança, ou seja, um método, e sendo esse método a conduta, o modo de comportar-se e de avançar de uma pessoa que se interroga”.¹⁸

Se destacamos algumas citações de Blanchot nas quais o nome de Descartes aparece, é porque enxergamos nelas um duplo movimento nos textos do autor. Quando fala da filosofia moderna e coloca Descartes ao lado de nomes como Hegel, Blanchot se afasta do autor das *Meditações*, assumindo seu próprio recuo em relação à pretensão desse grupo de filósofos. Quando comenta o texto de Valéry sobre Descartes ou empreende crítica à forma de exposição mais comum da Filosofia no ambiente universitário, aproxima-se do filósofo moderno, que, ao lado de Montaigne, foge “do pensamento que pretende ter sua sede na Universidade”.¹⁹ A relação de Blanchot com Descartes não nos parece, portanto, de pura oposição, negação, distanciamento. Diante desse duplo movimento de Blanchot, nos seus comentários que ora se afastam e ora se aproximam de Descartes, buscamos aqui fazer uma aproximação ousada. Nosso objetivo, neste capítulo, é apresentar a concepção de Blanchot da linguagem literária e entender como ela abala a própria noção de *cogito* para, em seguida, destacar trechos das meditações cartesianas (sobretudo das duas primeiras) e encontrar neles pontos de aproximação e afastamento entre Blanchot e Descartes. Nossa suspeita é que, embora Descartes seja filósofo que afirma o *cogito* e prova a existência de Deus nas suas *Meditações*, haja nesse texto, sobretudo nos elementos deixados de lado quando buscamos reconstituir os argumentos e as conclusões do filósofo moderno, aspectos que se aproximam bastante de textos de literatura que interessam a Blanchot, nos quais, justamente, não há mais a presença de nenhum Deus e o próprio *cogito*, no processo da escrita, sofre um estremecimento. Não pretendemos esgotar todos os aspectos que costumam ser postos de lado nas leituras mais comuns de Descartes. Nosso trabalho destacará as imagens construídas no texto de Descartes, os momentos em que o narrador das duas primeiras *Meditações* expressa seus sentimentos (medo,

¹⁸ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 30.

¹⁹ *Ibidem*.

dúvida etc.), alguns aspectos da questão da temporalidade no texto cartesiano e algumas semelhanças que o lugar do corpo tem nos escritos dos dois autores.

*

“O canto não é a natureza

nem os homens em sociedade.

Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam

A poesia (não tires poesia das coisas)

elide sujeito e objeto.”

Embora Blanchot trate da linguagem literária em muitos de seus textos, há um ensaio de 1949 que parece expor as características fundamentais dessa linguagem. No capítulo “O mito de Mallarmé”, de *A Parte do Fogo*, Blanchot retoma uma distinção feita pelo autor de *Um lance de dados*: “Mallarmé acredita na existência de duas linguagens, uma essencial, a outra bruta”.²⁰ A linguagem bruta, usada fora da literatura, funciona para Mallarmé como uma moeda de troca. Cada palavra é substituto daquilo que evoca. Para falar de objetos, atos, pessoas que nomeia, tem função representativa, designatória. Nessa linguagem, cada palavra, ao designar algo, some. O que importa é o que foi designado, de modo que a própria palavra desaparece, é nula. Mas o Mallarmé que Blanchot nos apresenta está menos interessado naquilo que as palavras são capazes de nomear do que nas próprias palavras, cujo poder aparece na linguagem essencial. “A palavra só tem sentido se nos livra do objeto que ela nomeia: ela deve nos poupar de sua presença ou do ‘concreto lembrete’”,²¹ diz Blanchot, retomando os escritos de Mallarmé. Menos preocupado com o caráter instrumental, designatório da linguagem, Mallarmé fala da linguagem essencial na qual as palavras teriam função não apenas “representativa, mas destrutiva”.²² Que poder é esse? Para Blanchot, Mallarmé se fascina ao descobrir o que já aprendemos com Platão. “Toda palavra, mesmo um substantivo próprio, mesmo o nome Mallarmé, designa, não um acontecimento individual, mas a forma geral desse acontecimento: qualquer que seja, permanece uma abstração”.²³ Poderíamos retomar também o que nos ensina Hegel no início da *Fenomenologia do Espírito*. A consciência, ao tentar dizer um ser particular da forma mais simples, usa a palavra *isto*. Mas *isto* é uma abstração, palavra capaz de nomear

²⁰ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 36.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

uma variedade de coisas, universalidade que, antes de apreender aquele ser particular, perde-o. Para Blanchot, essa operação da linguagem, que, antes de dizer, apreender, captar um objeto, faz com que ele se afaste, é uma lei que poetas, desde a época clássica, tentam derrubar. Eles “desejam ligar a palavra à coisa, confundi-la com o que ela tem de único, um nome que seja meu, não o de todos, eis o que querem”.²⁴ Mallarmé, ao contrário, aprecia o “caráter universal e abstrato da linguagem”.²⁵ Todo o texto de Blanchot acompanha o processo da linguagem essencial apreciada por Mallarmé, processo de apagamento e destruição, reconstituindo-o e tirando dele suas consequências.

Quando nomeia algo, a linguagem pretende trazer a presença de uma ausência. Ela nomeia o que não está presente para que esse ausente seja lembrado, trazido à cena. No entanto, “a palavra afasta o objeto”.²⁶ O exemplo de Mallarmé é a palavra flor. Quando falamos flor no registro da linguagem essencial, não aproximamos de nós uma flor ausente, mas a afastamos até que ela desapareça. Destruído o objeto evocado, resta apenas a palavra, que, livre da sua função designatória – aquela vigente na linguagem bruta –, pode, ela própria, tornar-se uma coisa. Após a ausência do objeto flor assistimos à presença da palavra, que Blanchot nos descreve:

(...) estamos novamente em contato com a realidade, porém uma realidade mais evasiva, que se apresenta e evapora, que é ouvida e desaparece, feita de reminiscências, de alusões, de modo que, se por um lado é abolida, por outro reaparece em sua forma mais sensível, como uma sucessão de nuances fugidias e instáveis, justamente no lugar do sentido abstrato cujo vazio ela pretende preencher.²⁷

²⁴ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 37.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

A linguagem essencial nos revela, portanto, sua capacidade não apenas de destruir objetos que na linguagem bruta são designados, mas também de transformar as palavras em coisas, exibindo seu aspecto sensível. Ao mostrar essa diferença entre a linguagem bruta e a linguagem essencial, Blanchot atenta para o fato de a primeira “descrever, ensinar, narrar”,²⁸ retirando da linguagem literária essa função. A linguagem literária não narra o mundo. Ao destruir as coisas, torna-se ela própria uma coisa. Mas essa coisa não é como a “metáfora simples”, que para Blanchot possui “estabilidade (...) é tão pesada e presente quanto o que ela figura, está como pousada imutavelmente diante de nós, com sua significação, que nada vem a abalar”.²⁹ Em “A linguagem da ficção”, publicado no mesmo livro (*A Parte do Fogo*), Blanchot explicita as diferenças que vê entre a alegoria e o mito, distinção que nos ajuda a entender sua crítica à metáfora como dona de estabilidade e peso. Enquanto a alegoria seria símbolo de uma realidade que ela representa, o mito não simbolizaria nada, não seria parte de nada: “Ao contrário, o mito presume, entre os seres da ficção e seu sentido, não as relações entre signo e significado, mas uma verdadeira presença”.³⁰ Podemos estender o que é dito da alegoria à metáfora que Blanchot critica ao apresentar a linguagem essencial de Mallarmé. A metáfora funcionaria ainda como signo *de* algo, imagem que remeteria à existência fora dela mesma. No caso do mito, não há nada além dele mesmo. O mito não narra o acontecimento anterior a ele porque é, ele próprio, um acontecimento. Com essa descrição dada por Blanchot nos aproximamos do sentido do título de seu texto “O mito de Mallarmé”. O mito é a linguagem essencial, que não pode narrar nada anterior a ela. Uma vez que destrói o que há, fazendo desaparecer os seres existentes e reduzindo tudo a nada, ela só pode narrar a si mesma, deixando de ser pura abstração quando afasta as coisas concretas e apresentando o lado sensível das palavras, que agora não são apenas moeda de troca – isto é, desaparecem diante daquilo que nomeiam. Além disso, não é possível haver, nessa linguagem, a metáfora estável,

²⁸ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 38.

²⁹ *Ibidem*, p. 39.

³⁰ *Ibidem*, p. 81.

porque há no processo das palavras que destroem aquilo que nomeiam para se tornarem uma realidade sensível certa temporalidade que leva tudo aquilo que é instaurado a desaparecer. A palavra flor torna-se ela própria uma flor, mas logo se esvai. As palavras da linguagem essencial têm um ritmo, necessário “para que nenhuma deixe à realidade que ela circunscreve o tempo de existir, de se tornar presente para nós por seu intermédio”.³¹ O mito de Mallarmé, esse acontecimento que só começa com a linguagem essencial, não instaura, portanto, nenhum tipo de realidade fixa, estável, segura. A experiência que temos diante da linguagem essencial é menos de uma cena cristalizada do que de “imagens inquietas, mais atos que formas, mais transições de sentidos que expressões”.³² Por isso, Blanchot chama a linguagem da poesia³³ e da prosa de “arte de movimento”.³⁴ Uma sucessão de imagens frágeis e fugidias que brilham e desaparecem, dando lugar às imagens que ainda estão por vir. Essa arte começa com a escrita, que pretende “Libertar-nos do que é. E o que é é tudo, mas é primeiro a presença das ‘coisas sólidas e preponderantes’, tudo o que marca para nós o domínio do mundo objetivo”.³⁵ Escrever literatura, portanto, é um processo que destrói o mundo material à nossa volta e instaura imagens em movimento que aparecem e desaparecem rapidamente. Mas essa não é a única consequência que Blanchot extrai da linguagem essencial.

³¹ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 39.

³² *Ibidem*, p. 39.

³³ Blanchot deixa claro em seu texto que não delimita a linguagem essencial à poesia. “Compreendemos também por que a linguagem essencial, que não exclui a prosa (‘No gênero chamado prosa, às vezes há versos admiráveis, de todos os ritmos... Sempre que existe um esforço de estilo, existe versificação’), é poesia e supõe o verso. O verso, substituindo as relações sintáticas por relações mais sutis, orienta a linguagem no sentido de um movimento, de uma trajetória ritmada, em que somente contam a passagem, a modulação, e não os pontos, as notas por onde se passa.” Blanchot, Maurice, *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp.39- 40.

³⁴ *Ibidem*, p. 40.

³⁵ *Ibidem*, p. 45.

O poeta que escreve, e com isso faz desaparecer todas as coisas à sua volta, “marca o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim o de criá-lo”.³⁶ A contrapartida desse poder de criação é o desaparecimento não só do mundo, mas do próprio poeta. Aquele que escreve pertence ao mundo das coisas objetivas, essas coisas que existem e que somem quando nomeadas pela linguagem essencial. Sua escrita faz desaparecer não apenas seu mundo, mas também ele próprio. “Temos a impressão de que, pelo fato de falar, e, pela palavra, dar um novo sentido ao mundo, o homem já está morto (...)”.³⁷ O efeito das palavras que destroem atinge também aquele que começa a escrevê-las. A escrita literária é, por isso, o desaparecimento de seu autor. Se é verdade que “a literatura começa com a escrita”,³⁸ que o ato de começar a escrever é o que permite que haja poemas, romances, contos, também é certo que, para Blanchot e Mallarmé, a escrita não mais subordinada ao mundo cotidiano, em que as palavras servem apenas para evocar coisas, é escrita de linguagem que “não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça: ela se fala e se escreve”.³⁹

Se a linguagem se isola do homem, assim como isola o homem de todas as coisas, ela nunca é o ato de alguém que fale para alguém que a ouça, e compreenderemos por que ela oferece àquele que a considera nesse estado de solidão um espetáculo de força singular e completamente mágica. Ela é uma espécie de consciente sem sujeito que, separado do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e de se situar numa falta.⁴⁰

³⁶ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 47.

³⁷ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 47.

³⁸ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 301.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

A linguagem é imanente a si mesma: uma vez começada, desenvolve-se sem depender do autor. Com esses elementos fornecidos pelo texto sobre o mito de Mallarmé, podemos entender por que, no início de *O Livro por Vir*, Blanchot questiona a concepção segundo a qual a narrativa de um livro de literatura seria narração de eventos passados vividos pelo autor. A linguagem literária inviabiliza qualquer tipo de relato do passado, porque afasta toda e qualquer coisa (que não seja ela mesma) que possa ser narrada. “A narrativa não é relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento.”⁴¹ Essa inversão proposta por Blanchot, segundo a qual os acontecimentos não viriam antes da escrita, mas seriam instaurados pela própria escrita, abala a ideia que afirma que, para que exista obra, deve haver autor. Quem conta o relato da *Odisseia*, afinal, Homero ou Ulisses? Quem precisa existir primeiro para que o poema épico possa existir? Se a *Odisseia* fosse apenas registro de experiências passadas de Homero, a resposta a essa questão seria simples. Mas a *Odisseia* não pertence à vida de Homero anterior à escrita do livro. Ela é aquilo que começa com o livro, existe na medida em que as palavras são escritas.⁴² Ela só existe porque já existe Ulisses. Quem vem primeiro, Ulisses ou Homero? Homero, a pessoa, nasce antes da *Odisseia*. Mas Homero, poeta, só se torna poeta quando já existe Ulisses, essa personagem do acontecimento instaurado pela linguagem essencial que faz desaparecer Homero. O poema faz o escritor, graças a ele Homero é poeta.⁴³ Mas a linguagem do poema desfaz o escritor, fá-lo desaparecer. Aquele que, ao escrever um

⁴¹ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8.

⁴² Impossível não pensar no texto “A origem da obra de arte”, de Martin Heidegger. Percebemos, nesta e em tantas outras passagens dos textos de Maurice Blanchot, a presença da filosofia heideggeriana. Se escolhemos falar de outros temas e não comparar os dois filósofos neste mestrado, destacamos o nome do autor de *Ser e Tempo* nesta nota para sinalizar que não deixamos de considerar sua grande importância na obra de Blanchot.

⁴³ O contrário também acontece. Se a literatura só começa com a escrita, Ulisses só existe por conta de Homero. Esse parece ser um paradoxo fundamental apresentado por Blanchot: é preciso que Homero comece a escrever para que Ulisses exista, mas a experiência de Ulisses não obedece à passagem de tempo da vida de Homero, segundo a qual o autor antecede sua personagem.

poema, escreve “eu” vê esse eu afastar-se, dissolver-se. Não há, para Blanchot, escrita que prove, institua ou garanta a existência de um eu. Daí porque a frase “eu penso, logo não sou mais”, de *Thomas L’Obscur*. Blanchot, ao longo de sua obra, não trabalha apenas com um uso da palavra “pensamento”, que ora acompanha a fala ou a escrita, ora se apresenta como experiência, anterior às palavras, impossível de ser apreendida pela linguagem.⁴⁴ No caso dessa frase, que é o *cogito* cartesiano revisitado por Blanchot, o pensamento deve ser associado às palavras faladas ou escritas. O próprio filósofo nos adverte disso em seu texto sobre Mallarmé e a linguagem essencial ao dizer que “O pensamento, isto é, a possibilidade de estar presente nas coisas, delas se afastando a uma distância infinita, é função unicamente da realidade das palavras”.⁴⁵ Com essa aproximação que Blanchot faz entre pensamentos e palavras, podemos parafraseá-lo e fazer uma nova versão da frase cartesiana: eu escrevo, logo não existo mais.

Apartada do escritor, a linguagem literária já não nos autoriza a ler livros de literatura como expressão da interioridade de seus autores. Não é Kafka que fala em *A Metamorfose*, não é Virginia Woolf que fala em *Mrs Dalloway*, tampouco é Guimarães Rosa que fala em *Grande Sertão: Veredas*. No final de *O Livro por Vir*, Blanchot inicia um dos capítulos perguntando: “Quem fala nos livros de Samuel Beckett?”.⁴⁶ Segundo a concepção da linguagem essencial de Mallarmé apropriada por Blanchot, essa pergunta poderia ser feita diante de qualquer livro de literatura. Em nenhum romance quem fala é o próprio autor, a linguagem essencial nos desautoriza a ligar o texto escrito àquele que o escreveu. A escolha de Beckett nesse capítulo, no entanto, não parece aleatória. Blanchot está interessado na trilogia de Beckett: *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. O primeiro livro dessa série “ainda é um livro em que aquilo que se exprime tenta tomar a forma tranquilizante de uma história”.⁴⁷ A história não é feliz, mas a personagem

⁴⁴ Tratamos desta questão no próximo capítulo.

⁴⁵ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 38.

⁴⁶ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 309.

⁴⁷ *Ibidem*.

“ainda tem pernas, tem até uma bicicleta”.⁴⁸ Blanchot nota que a visão que temos de Molloy é “irregular”.⁴⁹ Apesar disso, ele é “uma personagem identificável”.⁵⁰ Ocorre, no entanto, uma metamorfose no final do livro: Molloy torna-se outro, transforma-se em Moran, o policial que o perseguia. No segundo livro, o cenário da cidade presente em *Molloy* desaparece e no lugar da primeira personagem há Malone, cujo cenário é um quarto, sem as imagens das ruas, do mar e da floresta presentes na história de *Molloy*. Ainda que Malone, como Molloy, seja um rosto, suas “narrativas não repousam mais sobre elas mesmas (...) são imediatamente denunciadas em seu artifício de histórias inventadas”.⁵¹ Histórias que existem “para preencher o vazio no qual Malone sente estar caindo”.⁵² Em *O Inominável* não há mais o moribundo Mallone dentro de um quarto, mas “um dejetos preso dentro da jarra que serve para decorar a entrada de um restaurante”.⁵³ Tudo se passa em torno de “um centro vazio ocupado por um ‘Eu’ sem nome. Mas agora tudo mudou (...)”.⁵⁴ Não há mais as histórias dos dois livros anteriores, em que podemos identificar Molloy e Malone. O que encontramos em *O Inominável* é uma voz sem bicicleta, perna ou quarto. Voz impessoal, “fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade (...)”.⁵⁵ Como nomeamos essa voz? “Por uma convenção tranquilizadora, respondemos: é Samuel Beckett.”⁵⁶ Mas Samuel Beckett é só um nome, sabemos que a escrita “o desalojou, entregou-o ao fora,

⁴⁸ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 309.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 310.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 311.

⁵³ *Ibidem*, p. 311.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 311.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 312.

⁵⁶ *Ibidem*.

fazendo dele um ser sem nome, o Inominável (...)"⁵⁷ Poderíamos responder à pergunta feita por Blanchot no início do capítulo sobre Beckett de outra maneira: quem fala é a própria linguagem. Esses três livros nos parecem exemplares para pensarmos o processo da linguagem literária tal como apresentado nos livros de Blanchot: processo que vai da personalidade à impessoalidade, do eu ao ele, das certezas à dispersão. Como se Molloy, que no início do primeiro livro ainda tinha atributos, particularidades, um nome, pertences pessoais, fosse ao longo do processo perdendo todos esses traços. O que resta, no final, é essa voz. A voz narrativa, voz literária, realização inversa do que pretendiam os escritores cujo desejo era unir as palavras às coisas, ou então possuir um nome verdadeiramente próprio. Onde a linguagem essencial opera, nos livros de literatura, não encontramos experiência de formação ou enriquecimento de indivíduo. O indivíduo perde todas as suas características até o momento em que não pode mais chamar de sua a voz que fala no texto.

**

⁵⁷ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 312.

A la main chaude

Je meurs tu meurs

Où est-il

Où suis-je

Sans rire

Je suis mort

Mort e mort

Dans la nuit d'encre

Flèche tirée

Sur lui

Georges Bataille, *Dieu*

Quando Descartes inicia suas *Meditações*, anuncia seu projeto de reconstrução do conhecimento. A primeira etapa desse projeto é a dúvida metódica, usada para demolir tudo o que o autor tinha como certo até então e mostrar se há algo que permanece intacto, se haveria alguma verdade clara e distinta que resistiria até mesmo às artimanhas do Gênio Maligno. Esse resíduo que sobrevive à dúvida cartesiana é o *cogito*, a primeira certeza, primeira pedra sobre a qual ele construirá seu novo edifício do saber. Conhecemos a continuação da história contada por Descartes na sua primeira Meditação: à certeza do próprio eu que existe, ainda que seja enganado, o filósofo acrescenta, na Terceira Meditação, a certeza da existência de Deus, que o tira da solidão. Tudo o que ele vivera até o momento das *Meditações* poderia ter sido mero delírio, ilusão. Havia mundo? Havia outras pessoas para além dele? Podia ele se considerar uma pessoa tal como se considerava antes de duvidar do mundo sensível? A

presença de Deus lhe garante que fora dele, fora das representações que ele analisa tentando achar algum ponto fixo e imutável que resista à dúvida, há alguma coisa. No espaço da interioridade, que podemos chamar aqui de subjetividade, há ideias. Fora desse espaço, próprio do sujeito, há Deus. Essas conclusões às quais Descartes nos leva após sua Segunda Meditação posicionam o filósofo em lugar bastante distante da obra de Maurice Blanchot. Ao falar da literatura, Blanchot usa o termo “Fora”, um sinônimo para a própria literatura, o espaço literário. Sem sentido espacial, o Fora não é um lugar, mas certa experiência proporcionada pela escrita – experiência que descrevemos neste texto quando falamos da linguagem essencial de Mallarmé. Conhecer a literatura, para Blanchot, não é poder ler poemas e romances, mas aproximar-se desse Fora, onde já não é possível dizer “eu” e onde tudo que há no mundo desaparece. Enquanto Descartes encontra Deus a partir da certeza de um eu que organiza todo o novo edifício do saber, Blanchot afirma que “os deuses faltam”.⁵⁸ Por causa dessa falta, “desviamos cada vez mais da presença passageira para nos afirmar num universo à medida do nosso saber e livre deste acaso que nos dá medo”.⁵⁹ A imagem do edifício do saber, já presente nos textos de Descartes, aparece agora no capítulo de 1969 “A Grande Recusa”, de Blanchot. O autor de *O Livro por Vir* reconhece esse edifício, mas não vê como alicerce necessário para sua construção a presença de Deus. Ao contrário, é porque os deuses foram embora que nós, mortais (cuja vida é essa “presença passageira”), edificamos um universo não mais sustentado pelas nossas crenças, mas pelo nosso saber. Uma construção que só é feita a partir da presença de Deus (Descartes), uma construção que só existe porque há a ausência de Deus (Blanchot). Descartes parece erguer novos pilares de um edifício que pretende habitar. Blanchot, ao contrário, quer ver as ruínas dessa construção. É isso que ele nos afirma quando enxerga, no edifício do saber que foi erguido, uma vitória com a qual não parece se alegrar:

⁵⁸ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 73.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 74.

No entanto, nesta vitória existe uma derrota, nesta verdade, a das formas, das noções e dos nomes, há uma mentira e, nessa esperança que nos concede um além ilusório ou um futuro sem morte ou uma lógica sem acaso, existe talvez uma traição de uma esperança profunda que a poesia (a escrita) deve nos ensinar a reafirmar.⁶⁰

A mentira que reside no edifício do saber é, para Blanchot, a ilusão que nos livra da morte. Como se, em um mundo sem deuses, a edificação do saber nos proporcionasse a tranquilidade de não conhecermos o fato de sermos finitos. É essa consciência da morte que Blanchot, nesse texto de 1969, visa ao falar da escrita (que trai esta vitória), capaz de nos devolver aquilo de que nos desviamos. A busca da escrita capaz de nos lembrar da morte que nos escapou (“perdemos a morte”⁶¹) é por isso busca do que seria capaz de desmoronar o edifício já erguido. Se em Descartes e em Blanchot encontramos a imagem da destruição, certamente não podemos equiparar seu significado nas duas obras. A destruição em Descartes é condição da reconstrução. Em Blanchot, a destruição não é sucedida por construção nenhuma. Descartes escreve buscando edificar, Blanchot escreve para fazer tudo desmoronar. Nada parece haver de comum aos dois filósofos. Por que, então, insistimos em aproximá-los?

Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous qui tient le courage et le silence.

René Char, *Feuillets d'Hypnos*

Como dissemos no início deste texto, Blanchot, que propõe uma espécie de *cogito* às avessas em *Thomas L'Obscur* – “eu penso, logo não sou mais” –, não resumiu

⁶⁰ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 74.

⁶¹ *Ibidem*.

seus comentários sobre Descartes à crítica do que podemos chamar aqui de filósofos da edificação. Descartes pode afirmar o *cogito* e a existência de Deus. No entanto, tem texto cuja forma não é mais a “de uma simples exposição (como na filosofia escolástica), mas [que] descreve o próprio movimento de uma procura, procura que liga pensamento e existência em uma experiência fundamental, sendo essa procura a de uma andança, ou seja, um método, e sendo esse método a conduta, o modo de comportar-se e de avançar de uma pessoa que se interroga”.⁶² Esse trecho, parte do texto “O pensamento e a exigência da descontinuidade”, compõe crítica de Blanchot ao saber universitário, saber que realiza a exposição e difere da poesia e do romance, “formas, palavras que então, longe de esclarecer algo, carregam a totalidade da interrogação”.⁶³ Descartes, junto com Pascal e Espinosa, seria um dissidente que realizaria “uma ruptura com a filosofia-ensino”.⁶⁴ Descartes segundo Blanchot, ao menos nesse texto, seria o reverso do Descartes ensinado em um primeiro ano de graduação em Filosofia. Antiuniversitário, sem afirmações finais, contrário a um saber transmitido de forma expositiva, o filósofo estaria, na forma escolhida para expor sua filosofia, próximo do romance e da poesia – cujas palavras interrogam, mas não respondem.

Em “Claudel”, de 1959, Descartes pertence à edificação, ao saber que constrói e domina o mundo, saber audacioso do qual Blanchot se afasta. Em “O pensamento da descontinuidade”, Descartes é dissidente da filosofia universitária e escreve de forma que se aproxima da literatura. Poderíamos concluir, a partir dessas duas versões que Blanchot nos fornece do filósofo das *Meditações*, que o autor mudou, ao longo de sua obra, a leitura dos textos cartesianos. Em “Claudel”, ainda não enxergava a forma questionadora dos textos de Descartes, fato que só foi elogiado em 1969, na *Conversa Infinita*. A diferença de data de publicação entre um texto e outro poderia ser uma saída para escolhermos quem, afinal, é Descartes para Blanchot em cada texto lido. Há um

⁶² Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 30.

⁶³ *Ibidem*, p. 29, nota de rodapé.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 30.

terceiro texto, no entanto, que parece nos desautorizar a fazer essa distinção que situa dois Descartes em duas décadas diferentes. Em 1941, na ocasião da publicação de alguns textos de Descartes precedidos por um texto de Valéry, Blanchot escreve “*Une Vue de Descartes*”. O texto de Valéry, publicado em português como *O Pensamento Vivo de Descartes*, busca aspectos da obra de Descartes que teriam sido pouco olhados pela fortuna crítica do filósofo. Menos preocupado com a metafísica, é pelo espírito de Descartes que Valéry se interessa. Blanchot, como já dissemos, afirma que para Valéry, que não gosta da metafísica, o que interessa é a *forma* do pensamento de Descartes, não seu conteúdo. Nos anos 1940, portanto, Blanchot já está atento ao aspecto formal de alguns textos da obra cartesiana. Seu texto sobre Valéry indica não duas versões de Descartes que ele teria exposto em seus textos nos anos 1950 e 1960, mas dois aspectos que coexistem no mesmo filósofo em todas as leituras blanchotianas.

Mas não é só isso que Blanchot nos ensina no seu texto sobre Valéry. Depois de reconstituir algumas passagens do trabalho do poeta francês, Blanchot comenta um texto de Karl Jaspers sobre o autor das *Meditações*. Jaspers se pergunta: não apareceria, sobre a clareza da razão cartesiana, também a forma de demônio, uma vez que o pensamento de Descartes, que o próprio autor pretende que seja claro, sem contradições, sem sombras, é também:

(...) uma espécie de força elementar, comparável à vida cega da natureza, vida que aparece àquele que a observa ora como desprovida de sentido e estranha, às vezes como plena de sentido e cheia de possibilidades? Trata-se, diz Jaspers, de uma força subterrânea que conseguiu se identificar com a razão vazia, mas que não conquistou a dignidade do homem, que busca-a passionalmente, se enganando por sua exatidão ao ir aquém ou além da humanidade (...). Descartes poderia

portanto se parecer com um ser humana que, sem se dar conta, não conseguiria alcançar a ele mesmo”.⁶⁵

Blanchot termina seu texto falando, justamente, dos dois lados de Descartes. Lado inacabado, desse homem que não consegue ser ele mesmo, como nota Jaspers, mas lado “completo, do aristocrata realizado”.⁶⁶ Entendemos que pode haver, para Blanchot (e para Jaspers) uma espécie de ponto cego da razão cartesiana e do seu projeto filosófico: feito de certezas distintas, marcado pela pretensão de clareza e rigor contra afirmações frágeis da Filosofia Escolástica, ele também teria essa força cega da natureza, desprovida de sentido. O *cogito*, pedra primeira da reconstrução do saber, seria firme, mas oco, pois para Blanchot e Jaspers Descartes seria aquele que, sem o saber, não conseguiria alcançar a si mesmo, como se houvesse uma parte do próprio pensamento de Descartes que sua razão não alcançasse. Parece-nos, com isso, que Descartes é considerado por Blanchot, nos três momentos que citamos neste capítulo (anos 1940, 1950, 1960), sempre a partir deste duplo aspecto: conteúdo afirmativo e forma da interrogação; verdade fixa e pensamento movente; razão que esclarece e pensamento obscuro. Haveria, assim, além do Descartes que se encontra, encontra seu eu, um Descartes ignorante de si mesmo. No texto de Valéry que Blanchot comenta, encontramos uma explicação para essa ignorância: para o poeta, a dúvida cartesiana ainda é artificial e ligada à tradição, pois “exige um ato de vontade como exige que seja introduzida pelas vias da linguagem”.⁶⁷ Nesse trecho encontramos o ponto da tradição filosófica ignorado, e por isso herdado por Descartes: a linguagem. Nas *Meditações*, ela não passa pelo rigoroso exame da dúvida e permanece intacta. O gênio maligno da

⁶⁵ Blanchot, Maurice. “Une vue de Descartes”, p. 61. In Blanchot, Maurice, *Chroniques Littéraires du Journal des Débats*, avril 1941- Août 1944, Org: Christophe Bident. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

⁶⁶ Blanchot, Maurice. “Une vue de Descartes”, p. 61. In Blanchot, Maurice, *Chroniques Littéraires du Journal des Débats*, avril 1941- Août 1944, Org: Christophe Bident. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

⁶⁷ *O pensamento vivo de René Descartes, apresentado por Paul Valéry*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975, p. 20.

Primeira Meditação derruba as certezas matemáticas. Não derrubaria também ele as certezas da linguagem? E se pensássemos a própria linguagem como um gênio maligno, um todo-poderoso e ardiloso capaz de enganar, afirmando ser tudo aquilo que não é, levando Descartes a acreditar na sua própria existência quando afirma “*cogito ergo sum*” quando, na verdade, a frase poderia afirmar sua inexistência? Quando Descartes duvida, alguém duvida, alguém existe. Mas quando diz que existe, existe ainda?

Se fizéssemos uma leitura blanchotiana das *Meditações* cartesianas considerando que essa é uma obra cuja linguagem é a linguagem essencial, diríamos que as palavras que dizem “eu sou, eu existo” provocam o contrário do que dizem: não sou, não existo. Mas o próprio Blanchot nos recorda que esse texto, cujo método é uma busca e uma interrogação, também edifica, constrói, quer dominar o mundo, constituir saber que explique tudo, refundar a Filosofia. A partir das diferentes versões que Blanchot nos dá de Descartes, arriscamos aqui a seguinte leitura: as *Meditações* cartesianas têm uma espécie de descompasso que se revela nas diferentes leituras que podemos fazer dessa obra. Constituem-se como busca marcada por dúvida radical, ruptura com todo o saber aprendido, desmoronamento que abala o próprio autor mergulhado em águas profundas. Mas também são a edificação de saber claro e distinto, processo de enumeração de certezas, demonstrações geométricas sobre o corpo, a alma e Deus. Sua linguagem, que se aproxima da poesia e do romance – e também de filósofos como Montaigne e Nietzsche –, entra em conflito com suas afirmações edificantes. Esse descompasso próprio do texto, que possui, para Blanchot, forma que interroga e não afirma, nos permite, enfim, aproximar Descartes e Blanchot. Fazemos isso colocando uma questão diante do final da Primeira Meditação: instaurada a linguagem que interroga, quem fala no texto de Descartes?

Relembremos o cenário estabelecido pela Primeira Meditação: havia o quarto de Descartes, a lareira, a cama, o robe de chambre, o papel. Havia o mundo lá fora: o ar, a terra, o sol. Havia ainda figuras oníricas como as sereias recriadas às vezes por artistas

em suas pinturas. E havia um corpo, ora adormecido, ora em vigília, feito de carne, de osso e de sangue. Tudo isso começa a desaparecer. Não há mais o mundo, não há mais os objetos, não há nem mesmo o próprio corpo do filósofo. O que encontramos momentos antes do conhecido *cogito* cartesiano? Uma voz no meio do nada, voz que resiste ao desaparecimento do mundo. Voz sem corpo que fala, mas que não tem certeza do que fala – voz capaz de falar das certezas matemáticas, mas já incapaz de prová-las como verdadeiras e certas. A quem pertence essa voz? A Descartes. Mas quem é Descartes após a Primeira Meditação senão apenas essa voz que fala sem saber de mais nada? Descartes, filósofo maduro, ex-aluno de La Flèche, dono de cabelos na altura do ombro e do robe de chambre que usa diante da lareira quando escreve com sua pena, desapareceu. Resta o Descartes que fala, cuja voz não encontra o fundo das águas profundas nas quais está mergulhada. É uma voz desencarnada e mais nada. O que quer essa voz? Tudo. A capacidade não apenas de restituir o mundo perdido, mas também de mudá-lo de lugar. O que esta voz conseguiu até agora? Fazer esse mundo ruir, atingir seus alicerces e assistir ao seu desmoronamento. Desmoronamento a que ela não assiste impune, pois é com incerteza e medo que a voz nos narra, afinal, o fim da Primeira Meditação.

Se lemos a Primeira Meditação levando em conta as imagens que se formam a partir das palavras de Descartes e o abalo que elas sofrem com a instauração da dúvida, assistimos a um apagamento gradual do mundo. Vemos o próprio escritor, que nos conta da sua decisão de duvidar de tudo, se perder, ir embora. O espaço íntimo da lareira, da cama, é substituído por um deserto escuro. Apagadas as imagens que o texto nos fornecera, ouvimos a voz do texto narrando o temor de quem mergulha em águas profundas e não encontra amparo nenhum. A sequência de cenas da Primeira Meditação nos lembra a descrição de Blanchot sobre os livros de Beckett. As encenações de peças de Beckett, como *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, também nos vêm à memória quando descrevemos a sequência de imagens da Primeira Meditação. Cenários escuros, vazios, quase sem objetos, em que vozes sobre as quais quase nada sabemos repetem um diálogo. Há o fim que não chega, Godot que não aparece. Mergulho em águas profundas sem terra firme. Esse é o primeiro ponto em comum que

encontramos entre Descartes e Blanchot. Sabemos que Descartes corre para o ponto do qual Blanchot foge. A voz desencarnada, as imagens que desaparecem e a incerteza da fala que perdeu todo o saber que tinha são etapa de um processo nas *Meditações*. Blanchot não chega ao *cogito* nem à prova de Deus. Ao contrário: parte do *cogito* para vê-lo ir embora, desaparecer. A etapa primeira do método cartesiano transforma-se na sua busca constante. A linguagem que se fala instaura o deserto e mostra imagens que rapidamente desaparecem.

As referências ao tempo feitas por Descartes nas suas *Meditações*, sobretudo nas duas primeiras, também se aproximam dos textos de literatura como os de Beckett e dos comentários de Blanchot sobre a questão da temporalidade na literatura. O texto começa com Descartes falando, sempre em primeira pessoa, do tempo linear de sua vida (“Há já algum tempo eu me apercebi de que, desde meus primeiros anos (...) aguardei atingir uma idade que fosse tão madura”⁶⁸). Quando termina a Primeira Meditação, Descartes anuncia que voltará para sua rotina, para a vida que tinha antes de começar a meditar (“(...) certa preguiça arrasta-me insensivelmente para o ritmo de minha vida ordinária”⁶⁹). Essa ideia da volta ao ritmo do tempo ordinário indica que parecem existir, no texto cartesiano, dois tempos distintos: o tempo do cotidiano, da rotina, tempo ritmado do mundo que aparece sempre no início das *Meditações*, e o tempo instaurado pela dúvida, que joga o autor num espaço outro, onde a temporalidade não é igual à da rotina. Se tudo o que havia no mundo antes da instauração da dúvida fosse mesmo só uma ilusão, um sonho, então o tempo vivido por Descartes não seria mais o tempo do dia após a noite, mas esse tempo do deserto escuro, sem imagens, sem certeza nenhuma. Há, parece-nos, a temporalidade do homem Descartes, com todos os seus atributos, e a da voz do texto de Descartes, temporalidade própria da sua escrita. Em *O Livro por Vir*, Blanchot compara a escrita do

⁶⁸ Descartes, R. *Meditações*. Coleção Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 257.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 262.

diário à escrita da narrativa no texto “O diário íntimo e a narrativa”.⁷⁰ A primeira seria fiel a certa noção de eu que é estável, um eu que se mantém dia após dia, que “deve respeitar o calendário”,⁷¹ um eu que pode registrar nas páginas em branco atividades do seu tempo linear. “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção (...)”.⁷² Na narrativa, não há essa linearidade, tampouco há a estabilidade do eu. Porque nela há a linguagem essencial, na qual todo eu torna-se um outro (no fim do livro, Molloy, lembremos, torna-se o policial que o perseguia). Esse elemento comum – o eu – que se repete dia após dia no diário já não existe na narrativa. As *Meditações* parecem trazer esses dois aspectos. São divididas em seis etapas, descritas como exercício meditativo diário. Dia após dia, Descartes reflete para buscar um saber certo e seguro. Trazemos de novo uma frase de Blanchot: “O diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”.⁷³ Ou ainda: “O diário aparece (...) como uma proteção contra (...) o perigo da escrita”.⁷⁴ Esse registro diário, ritmado, controlado de Descartes é decisão feita ainda no mundo que não foi colocado em dúvida. A partir do momento em que escreve, no entanto, Descartes já vive outra temporalidade. O final da Primeira Meditação exhibe sua vontade de retorno à temporalidade cotidiana, quase como uma proteção contra esse tempo outro do exercício da dúvida que abalou tudo. Há, portanto, além de uma tensão entre a linguagem e as afirmações de Descartes, também uma tensão entre dois tempos vividos pelo autor. Ao lermos essa tensão a partir do que Blanchot fala do diário e da narrativa, diríamos que há uma tensão entre o tempo do

⁷⁰ Blanchot se refere aqui sobretudo aos diários que escritores como Virginia Woolf faziam relatando a escrita de seus romances. Ainda que o diário como registro da vida interior de uma pessoa também funcione na comparação que Blanchot faz com a narrativa, vale ressaltar a especificidade do diário do qual ele fala neste texto.

⁷¹ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270.

⁷² Idem.

⁷³ Ibidem, p. 275.

⁷⁴ Idem, p. 273.

mundo, da linguagem bruta, e o tempo da escrita, da linguagem essencial. Descartes, como Franz Kafka, Virginia Woolf e outros autores de quem fala Blanchot, oscila entre dois tempos, o tempo do controle e o da perda de controle, o tempo do mundo e o tempo da escrita, tempo em que tem certeza de si e de tudo a sua volta e tempo em que se perde e perde o mundo. Encontramos, enfim, nessa tensão entre dois tempos, um segundo ponto comum entre Descartes e Blanchot: na escrita, o passado, o presente e o futuro se embaralham. A voz que fala nos textos fala de um espaço em que a linearidade dos diários e calendários já não faz sentido.

*

O encontro cênico de Descartes e Blanchot poderia acabar na continuação das histórias de cada um deles: Descartes provou a existência de Deus e quis assistir ao sol que, com certeza, iria nascer.⁷⁵ Blanchot, duvidando também da linguagem como aquilo que garantia sua existência, escolheu o caminho indicado pela frase de René Char, últimas palavras de *O Livro por Vir*: “Olhar a noite espancada até a morte; continuar nos bastando nela”.⁷⁶ Há, todavia, outra intersecção entre esses dois autores. Se aproximamos as concepções de corpo presentes nas obras de Descartes e Blanchot, encontramos em ambos o tema do cadáver. Devemos essa aproximação inusitada a mais um nome da Filosofia: Walter Benjamin, que no seu *Origem do Drama Trágico Alemão* nos fornece elementos para pensar as ambiguidades do texto de Descartes, além de nos apontar a discussão sobre o corpo como cadáver que pode ser feita a partir da sua leitura das *Meditações*.

Encontramos essa intersecção a partir da leitura de *O Iluminismo Visionário*, no qual Olgária Matos lê alguns textos de Descartes e de Kant à luz de Walter Benjamin. Ao

⁷⁵ Hume se perguntaria, depois disso, se seria mesmo possível confiar na meteorologia.

⁷⁶ Char, René apud Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 369.

falar do século XVII em *Origem do Drama Trágico Alemão*, Benjamin descreve a escrita alegórica como portadora de antinomias.⁷⁷ Ela é “soberana antítese do Classicismo”.⁷⁸ Como sintetiza bem Paulo Sérgio Rouanet: “Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”.⁷⁹ A escrita alegórica não é a escrita da certeza, da verdade única etc. Ela apresenta diferentes camadas, ambiguidades, incertezas. Ao classificar a escrita de Descartes como alegórica, Matos inclui o pensador no grupo dos autores barrocos. Pelas lentes de Benjamin, Descartes também aparece menos firme, mais bruxuleante.⁸⁰ As certezas apresentadas pelo ex-aluno de La Flèche são, por causa do próprio texto que as apresenta, trêmulas. Como nota Matos, as frases de Descartes “criam uma delicada arte do equívoco”;⁸¹ ela vê nos textos do filósofo do século XVII certa errância.⁸² Longe de ter apenas clareza e distinção, o texto cartesiano tem sua dimensão labiríntica e o autor “apesar dos esforços das *Meditações* em separar os erros dos sentidos e seus aliados na imaginação e na memória, não elimina os impasses da razão”.⁸³ Entendemos esses impasses na última frase das *Meditações* quando, recapitulando as certezas que adquiriu no seu percurso e restituindo a existência das coisas sensíveis e a possibilidade de elas serem verdadeiras, Descartes

⁷⁷ Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 186.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 187.

⁷⁹ Rouanet, Sérgio Paulo. “Apresentação” In Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 37.

⁸⁰ Agradeço ao professor de Filosofia da USP Ricardo Fabbrini, que no meu exame de qualificação descreveu Descartes com este adjetivo ao me recomendar o livro de Olgária Matos, enriquecendo minha bibliografia e meu vocabulário.

⁸¹ Matos, Olgária. *O iluminismo visionário, Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 13.

⁸² *Ibidem*, p. 15.

⁸³ *Ibidem*, p. 44.

nos previne: “Mas, como a necessidade dos afazeres nos obriga amiúde a nos determinar antes que tenhamos tido o lazer de examiná-las tão cuidadosamente, é preciso confessar que a vida do homem está sujeita a falhar muito frequentemente nas coisas particulares, e enfim, é preciso reconhecer a imperfeição e a fraqueza da nossa natureza”.⁸⁴ No edifício erigido nas *Meditações* há, no fim das contas, a possibilidade de algumas fissuras. A razão, grande aliada do empreendimento de Descartes, não é infalível, e o próprio Descartes assume essa falibilidade nas últimas linhas de seu texto. Ao deparar com a construção monumental das *Meditações*, Benjamin encontra, no tema do corpo, justamente uma das rachaduras da construção cartesiana.

Descartes não é o tema central dessa obra de Benjamin, mas é citado no fim do seu livro, na seção “O cadáver como emblema”. Benjamin assinala, em vários capítulos de sua obra, o papel da morte na alegoria. A alegoria significa a morte e se organiza através da morte.⁸⁵ Todo objeto alegórico é objeto que foi morto, é a morte que lhe assegura a entrada na alegoria. A alegoria desmembra o orgânico “para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação”.⁸⁶ Se a alegoria, tal como lida por Benjamin, faz esse desmembramento e fragmentação da natureza, o corpo não pode escapar desse processo – que só se conclui quando o corpo já está desprovido de vida e, portanto, tornou-se cadáver. Se já conseguíamos observar em Descartes, na tensão entre os conteúdos afirmados pelo texto e a maneira como eles são apresentados, esse descompasso, esse lado trêmulo das certezas das *Meditações*, encontramos agora, a partir da leitura de Benjamin, outro componente barroco do cartesianismo: o dualismo. Na Sexta Meditação, Descartes afirma: “(...) não somente estou alojado em meu corpo, como um piloto em seu navio, mas (...), além disso, lhe estou conjugado muito estreitamente e de tal modo confundido e misturado, (...) componho com ele um único

⁸⁴ Descartes, R. *Meditações*. Coleção Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 337.

⁸⁵ Rouanet, Sérgio Paulo. “Apresentação” In Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 38.

⁸⁶ Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 234.

todo”.⁸⁷ Acontece, no entanto, que o mesmo Descartes possui concepção de duas substâncias distintas e faz a separação radical entre *res cogitans* e *res extensa*. Por isso, nós o sabemos, o homem segundo Descartes é uma espécie de anomalia, o calcanhar de aquiles das *Meditações*: junção (um “todo”) inesperada entre duas substâncias que não têm nada a ver uma com a outra – e cujo mediador do litígio é a glândula pineal. Enquanto está vivo, o homem carrega essa contradição: ele é corpo e alma, ele é a união daquilo que deveria ser absolutamente separado. Assim, para Benjamin, é pela morte que o espírito cartesiano “se liberta” e “também o corpo vê satisfeitos todos os seus direitos”.⁸⁸ Parece-nos que, na leitura de Benjamin, o dualismo cartesiano é apresentado como barroco porque carrega mais este descompasso: a alma concebida como radicalmente separada do corpo, mas na prática – ou, para sermos mais precisos, em vida – ainda unida a ele. O espírito cujas “influências corporais o põem em contato com o mundo exterior”.⁸⁹ Essa espécie de contradição do dualismo cartesiano – o divórcio que mais se parece com um casamento entre o corpo e a alma – só se resolve na hora da morte: é a transformação do corpo em cadáver que liberta a alma, separando-a de fato do corpo. E, no entanto, o momento da morte não nos parece, na leitura de Benjamin, solução que livraria Descartes de seu caráter barroco. Ao contrário: a morte como solução para o dualismo cartesiano é, ao mesmo tempo, o que realiza a alegoria, pois é próprio desta que ela arranque as coisas da vida e torne-as mortas. Em que medida podemos aproximar essa leitura de Benjamin sobre o corpo em Descartes da filosofia de Blanchot?

Em seu livro *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Françoise Collin dedica um capítulo à questão do corpo no autor de *Espaço Literário*. Em “Du corps impropre”, é justamente a Descartes que a autora se refere para apontar o lugar e o significado do corpo na obra de Blanchot. Para fazê-lo, ela apresenta o corpo tal como pensado por

⁸⁷ Descartes, R. *Meditações*. Coleção Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 329.

⁸⁸ Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 235.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 234.

aquele que talvez seja o maior dos antípodas do autor das *Meditações*: Merleau-Ponty. O título do capítulo de Collin – “Du corps impropre” – já nos indica a presença de Merleau-Ponty na discussão, uma vez que ele fala do corpo próprio na *Fenomenologia da Percepção*. Contrário à concepção do corpo como objeto que nos apresenta Descartes, o fenomenólogo francês evoca a noção de corpo vivo. O corpo vivo não é separado da alma, não se trata, na obra merleau-pontiana, apenas de reconciliar corpo e alma do divórcio promovido por Descartes. Para além dessa junção, há a concepção do corpo e da alma como uma mesma unidade, cuja separação é mais analítica, discursiva, do que efetiva. A oposição que Collin estabelece entre Descartes e Merleau-Ponty permite-lhe situar Blanchot nesse debate. Blanchot também se opõe à noção cartesiana do corpo como objeto. Mas, ao contrário de Merleau-Ponty, que faz isso com a noção de corpo vivo, há na sua obra o corpo impróprio: um corpo que está mais ausente do que presente (constatação que fazemos, inclusive, porque as menções ao corpo nos livros de Blanchot são raras), um corpo no qual a saúde e a doença não são estados distintos, mas dimensões que sempre se entrecruzam, um corpo que, diferentemente da concepção merleau-pontiana, não possui unidade e está mais próximo da desintegração. Para Collin, mesmo que Merleau-Ponty se oponha a Descartes, sua concepção de corpo possui ainda uma propriedade do *cogito*, uma vez que no autor da *Fenomenologia da Percepção* encontramos, apesar de todas as diferenças em relação à filosofia cartesiana, uma filosofia do sujeito.⁹⁰ Em Blanchot, o corpo é “partido, mesmo despedaçado”,⁹¹ não há essa unidade. O estado da doença não é uma exceção, está sempre presente. E a doença revela justamente essa desintegração do corpo. A impossibilidade de fazer a experiência do corpo próprio e do corpo como unidade torna-o impróprio e estranho ao próprio sujeito, que não consegue possuí-lo.

Merleau-Ponty lê o corpo a partir da vida, Blanchot o faz a partir da morte. Collin recorre às cenas de algumas ficções de Blanchot para nos mostrar essa perspectiva,

⁹⁰ Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1986, p. 123.

⁹¹ *Ibidem*, p. 128.

notando que muitos cômodos em que se passam as histórias podem ser um “quarto de hospital ou de um sanatório”.⁹² Destacamos também algumas cenas em que as personagens se aproximam da experiência de falecimento: a mulher à beira da morte em *L’Arret de mort*, o narrador hospitalizado que fora quase morto em *La Folie du Jour*, ou o quase fuzilamento de *L’Instant de ma Mort*. Esse corpo próximo da morte e da desintegração nos leva, enfim, ao tema do cadáver: discussão feita no segundo anexo do *Espaço Literário*, que aproxima o corpo já morto a uma noção importante na discussão de Blanchot sobre a literatura: a imagem. Em “As duas versões do imaginário”, Blanchot apresenta duas concepções bastante distintas da noção de imagem. A primeira delas é a imagem “segundo a análise comum”,⁹³ aquela que pensamos sempre posterior ao objeto. A imagem que encontramos no mundo, no cotidiano ou, como Blanchot às vezes também fala, no dia, é a imagem que representa. Ela é referente a alguma coisa, e por isso posterior e devedora da realidade, do mundo concreto. Mas o que acontece quando queremos dar a um objeto a sua imagem? “A coisa estava aí (...) e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível (...)”⁹⁴ Lembremos da concepção de linguagem essencial de Mallarmé. Ao afastar e fazer desaparecer tudo aquilo que nomeia, a palavra da linguagem essencial converte-se, ela própria, em coisa. Mas essa coisa na qual ela se converte não é um equivalente perfeito da coisa concreta afastada: se a palavra deixa de ser invisível, moeda de troca, e passa da abstração à concretude, essa coisa na qual ela se converte é uma imagem fugidia. Responsável por transformar toda presença em ausência, a palavra se converte, portanto, na imagem daquilo que nomeia. Esta imagem não deve ser entendida como a imagem que representa algo, e que por isso sempre deve à realidade. Blanchot nota que fora desse uso mundano e habitual que fazemos da imagem – tomando-a como representação que remete a um original – a imagem retira a existência do objeto. Blanchot nos fala então

⁹² Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l’écriture*. Paris: Gallimard, 1986, p. 127.

⁹³ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 279.

⁹⁴ *Ibidem*.

do reflexo do objeto, este que é sua “expressão ideal, a presença liberta da existência”.⁹⁵

Qual a relação dessa imagem que se libertou de sua função representativa com o cadáver? “A imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem.”⁹⁶ Diante de um cadáver, não olhamos para um objeto qualquer. Havia alguém que não vive mais e o cadáver nos lembra dessa presença agora ausente. Embora paralisado, pois já sem vida, o cadáver não repousa, não está naquele lugar em que o vemos. Precisamente porque é um corpo já sem vida, o cadáver não está no lugar onde está, ele atesta que alguém já não ocupa este lugar no mundo. “A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma.”⁹⁷ Alguém morreu, não está mais onde estava, há um corpo, o defunto, que “já não é deste mundo, embora esteja aqui (...)”.⁹⁸ O cadáver e a imagem – instaurada pela linguagem literária – se assemelham porque o cadáver e a imagem nos trazem a presença de uma ausência. Eles vêm de uma existência que foi arrancada. É porque algo (ou alguém) que existia deixa de existir que temos a imagem e o cadáver. Se no caso da imagem não apreendemos mais o objeto, aquilo a que ela inicialmente se referia, porque esse objeto desapareceu, perdeu sua existência, no caso do cadáver, encontramos, ao velar o corpo de alguém querido, presença que atesta ausência de alguém já morto. O defunto pode nos lembrar de quem estava vivo, mas nos causa mais estranhamento do que reconhecimento. É nesse momento, em que o cadáver se apresenta a nós como desconhecido, “que o pranteado defunto começa a assemelhar-se a si mesmo”.⁹⁹ Assim como a imagem não se refere mais ao objeto, porque fez com que ele desaparecesse, também o cadáver não é uma representação da pessoa que

⁹⁵ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 280.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem, 281.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem, p. 282.

viveu. Ele se assemelha a si mesmo na medida em que se tornou “impessoal, distanciado e inacessível”.¹⁰⁰ O corpo já morto, sem vida, sem alma (diriam alguns), não é uma cópia que remete a um original. E assim como a imagem fornecida pela linguagem literária é a palavra que, diante do vazio que instaurou, se converte em imagem e já não se assemelha a nada que não seja ela mesma, também o cadáver se assemelha a si mesmo. “O cadáver é a sua própria imagem.”¹⁰¹

Quando lemos essas palavras de Blanchot, suspeitamos que, para se assemelhar a si mesmo, o homem precisa morrer. Como se houvesse um encontro possível entre o corpo e a imagem do corpo quando esse corpo já não estivesse vivo. Por que um homem vivo não pode ser sua própria imagem, assemelhar-se a si mesmo? “Todo homem, nos raros instantes em que nos mostra uma semelhança consigo mesmo, parece-nos somente mais distante, próximo de uma perigosa região neutra, perdido em si, e como que o seu próprio fantasma (...).”¹⁰² Voltemos às afirmações de Françoise Collin sobre o corpo impróprio em Maurice Blanchot. Distante da concepção merleau-pontiana do corpo vivo, o corpo em Blanchot não tem unidade, está mais próximo da desintegração, nunca é apreendido por aquele que o possui. Em Blanchot, há uma experiência do corpo que parece nunca ser plenamente realizada porque aquele que tem vida – e que existe em um corpo – não alcança o seu próprio corpo. Um corpo com vida é um corpo desencontrado, e se aqui nos parece inadequado falar na palavra sujeito para pensar o corpo em Blanchot, pensamos que há, ao menos, um certo eu cuja experiência corporal nunca é totalmente realizada, é sempre incompleta, pois sempre resta algo do corpo que não pode ser experimentado por quem o possui. O corpo escapa a esse eu que, próximo de uma experiência da desintegração, não o apreende como unidade, organismo, plenitude. Se Merleau-Ponty sempre pensa o corpo no mundo, em Blanchot parece haver um corpo estranho a si próprio e ao mundo a seu

¹⁰⁰ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 282.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem, 283.

redor.¹⁰³ A realização do encontro do corpo com ele mesmo só pode ser encontrada quando esse encontro já não é vivido como experiência. Afinal, aquele que tinha uma vida e podia experimentar esse encontro já não existe mais. É preciso que o homem deixe de existir para que seu corpo se encontre com ele mesmo, seja sua própria imagem, não escape. Mas quem vivencia esse corpo? Quem sobreviveu, aqueles que velam o corpo do ente querido? Quem vive, no entanto, não vivencia essa correspondência do próprio corpo com a imagem e pode, no máximo, velar um corpo alheio, experimentar nessa ação a presença que nos lembra da ausência, essa carne morta que por isso nos informa sobre o vazio, esse volume estranho que está ali e que, contudo, não está mais ali.

Se é verdade, como já destacamos, que Descartes e Blanchot trilham por caminhos diferentes – o primeiro prova a existência de Deus e segue no seu projeto de reconstrução do saber, o segundo já fala de um mundo sem deuses e está mais interessado em fazer ruir o edifício da razão –, percebemos, a partir do que nota Benjamin quando atenta ao dualismo barroco cartesiano, que os autores podem se aproximar também nas experiências que fazem do corpo. A linguagem literária compreendida por Blanchot, já sabemos, tem um custo: a dissolução das coisas concretas. Escrever é, por isso, aniquilar o que é – e o que é é também o corpo. A busca cartesiana por certezas indubitáveis consegue demonstrar a existência de Deus. Mas essa demonstração, sabemos, não devolve ao ex-aluno de La Flèche o corpo tal como ele o entendia antes de suas *Meditações*. Afinal, agora ele sabe que a “percepção dos sentidos é muito obscura e confusa em muitas coisas”.¹⁰⁴ Reduzido à *res extensa* e separado da alma, o corpo pertence àquilo que é mais difícil de conhecer, que gera o erro, que não interessa à filosofia. Sabemos que este corpo foi reduzido ao estatuto de objeto e de máquina. Sabemos também – Merleau-Ponty nos explica muito bem – que o estatuto de objeto não funciona muito bem com o corpo. Se Descartes só inicia sua

¹⁰³ Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1986, p. 127.

¹⁰⁴ Descartes, R. *Meditações*. Coleção Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 328.

reconstrução do saber afastando tudo aquilo que é da ordem do sensível e inspecionando as ideias do seu espírito, o fato é que o sujeito, enquanto vivo, ainda precisa carregar seu corpo para onde vai. Não é, justamente, essa incapacidade de se livrar do objeto que é seu corpo que Merleau-Ponty destaca para recusar o dualismo cartesiano? Que objeto é esse que não me solta, não some do meu horizonte e não pode ser visto por mim a partir de diferentes perspectivas? Não eliminar o corpo também é não apreendê-lo – novamente, Merleau-Ponty nos lembra do rosto, esse inapreensível, desconhecido que só imaginamos a partir de espelhos e fotos, mas nunca conseguimos olhar sem essas mediações. Reafirmamos aqui o que diz Benjamin: o Descartes trêmulo e barroco não nos aparece só no texto, mas também no dualismo que só se realiza de fato na morte. Por isso a vida é, para aquele que a detém, experiência de desencontro e relação de estranhamento com o próprio corpo. Estranhamento porque, reservadas as coisas sensíveis à obscuridade, ao erro, à confusão, e declarando Descartes ser “um único todo”¹⁰⁵ que inclui o corpo e a alma, podemos afirmar que, como sujeito pensante, Descartes se conhece muito bem, mas, como esse todo que abarca corpo e alma, seu corpo tem uma obscuridade e confusão que sua razão desconhece. É o corpo estranho, estrangeiro, que resta desconhecido a seu próprio dono. Há no filósofo do século XVII, como em Blanchot, a experiência do corpo impróprio.

Ao finalmente iniciar seu enorme projeto de reconstrução do saber, Descartes colocou no texto sua própria vida. As *Meditações* são narradas em primeira pessoa, relatam essa aventura íntima e apresentam um sujeito pensante que só pode ter certezas distinguindo-se radicalmente do corpo que acreditava ter. A história de Descartes nos fala da trajetória pessoal para a obtenção de certezas claras e distintas. Qual o preço dessas certezas? Um certo desaparecimento do corpo, da matéria, de tudo aquilo da ordem do sensível que o Descartes dos primeiros parágrafos acreditava ter e conhecer. O edifício reconstruído não abala só a filosofia escolástica, mas a própria dimensão material – e, por que não, carnal? – do filósofo. É com o desconhecimento do

¹⁰⁵ Descartes, R. *Meditações*. Coleção Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 329.

próprio corpo e da própria carne que ele paga pelo que conseguiu depois de meditar. A história de vida que Descartes nos conta só se realiza quando afasta uma parte dessa mesma vida. Se o *cogito* é a grande novidade, o centro a partir do qual se organiza todo o conhecimento posterior, o corpo, depois das *Meditações*, ainda precisa ser carregado por esse sujeito – talvez mais como cadáver do que como corpo vivo. Pode ser que as intenções de Descartes fossem mais filosóficas do que existenciais – mas o que sabemos sobre as intenções de um autor? –, certamente as *Meditações* não se reduzem a um relato autobiográfico.¹⁰⁶ Mas elas contam também da vida do filósofo e apresentam um

¹⁰⁶ Mas afinal, o que é uma autobiografia? Essa questão poderia, sozinha, ser desenvolvida em um mestrado. A fim de não desviarmos do assunto principal desta pesquisa – a saber, a compreensão de alguns textos de Maurice Blanchot – declaramos qual uso fazemos desta palavra quando a colocamos no título do nosso trabalho. Na literatura e na história, as biografias e autobiografias são um gênero bastante discutido e controverso. Quando Aristóteles fala, na *Poética*, que a poesia é superior à história, ele separa estes dois campos – para mostrar a superioridade da primeira em relação à segunda. As biografias rompem com essa separação. A distinção que a língua inglesa ainda faz entre as palavras *history* e *story* nos ajuda a pensar o problema trazido pelo gênero em que a vida de uma pessoa é relatada. Essa vida é história (*history*), o texto registra aquilo que alguém de fato viveu. Mas o texto também é história ficcional (*story*). Paul de Man define, no texto “Autobiography as defacement”, este gênero como “convergência entre estética e história”, híbrido de ciência e arte que não poderia ser simplesmente colocado de um lado nem de outro.

Ao comentar a relação dos historiadores com as biografias e autobiografias em “Figurações da Escrita biográfica”, Alexandre de Sá Avelar ressalta a importância dos autores pós-estruturalistas – lista de nomes que nunca formou exatamente um grupo coeso, mas na qual Maurice Blanchot costuma ser incluído – para a historiografia. Se já havia, no século XX, um debate sobre a validade ou não do uso de biografias como fontes historiográficas, por volta dos anos 60 mais um problema é colocado: “Rompeu-se (...) com a premissa de uma identidade unitária e fixa, coerente com um relato capaz de captar seus fatos e eventos dentro de uma lógica encadeada de forma linear e progressiva (...)”. Agora, a própria ideia de uma narrativa linear sobre um indivíduo é posta em xeque porque a própria noção de sujeito é abalada.

Entendemos que Maurice Blanchot questiona a noção de um sujeito auto idêntico cuja vida pode ser narrada de forma linear e coerente. Isso fica explícito na nossa discussão sobre *L’Instant de ma mort*, no último capítulo desta dissertação. Entretanto, declaramos que o termo autobiografia poderia ser substituído, nesta dissertação, pelo termo narrativa de si. Pois o que chamamos aqui de autobiografia não é necessariamente o texto em que o autor declara que narrará sua vida, fará sua própria biografia. Descartes escreveu as *Meditações*, Artaud fez poemas e cartas na sua juventude. Qual a semelhança destes textos que apontamos com o *L’Instant de ma mort*, de Blanchot? Não nos interessou pensar como estes textos se aproximam formalmente. Certamente eles têm enormes diferenças – que seriam mantidas mesmo que seus autores tivessem os chamado de textos autobiográficos (coisa que não acontece e que poderia nos desautorizar a chamá-los de autobiográficos). Entendemos, todavia, os textos escolhidos como narrativas de si porque há neles o relato de algo que seus autores (supostamente) viveram e há, por isso, no leitor, a crença de estar diante de um texto cujo conteúdo se refere a um evento anterior à escrita (ainda que, no caso de Artaud, talvez o leitor só tenha essa crença diante dos poemas depois de ler suas cartas da época). As narrativas de si são, para nós, textos em que há experiência existencial – e por isso não puramente fictícia – que o autor tenta passar para o texto. Que essa tentativa não esteja isenta de

percurso em que parte dessa vida é modificada, reduzida a objeto e carregada como um fardo desconhecido e confuso pelo sujeito pensante. O relato filosófico e autobiográfico de Descartes é registro de uma parte de sua vida colocada no papel. Seu caminho escolhido é também registro da morte, ou ao menos do desaparecimento de uma parte que antes compunha a vida do narrador – a saber, a familiaridade com o próprio corpo e com o mundo que o rodeava. O fim da última Meditação é prova de que Descartes sobreviveu ao mergulho nas águas incertas e profundas nas quais foi arremessado quando duvidou de tudo: as *Meditações* como testemunho atestam essa sobrevivência. Mas o texto escrito também é um divisor de águas: considerado tantas vezes um daqueles que fizeram nascer a Modernidade, é carregando o corpo que, junto com o mundo, desapareceu – e que, ao voltar, lhe é mais estranho do que conhecido – que Descartes nos conta sua história.

fracassos, de elementos fictícios e de distorções e apagamentos da vida dos autores causadas pela própria linguagem do texto (tal como Blanchot concebe esta linguagem) é o assunto que discutimos ao longo desta dissertação.

Capítulo 2

O grito da vida mesma

[Pensar e sofrer: Artaud e Blanchot]

O pequeno poeta celeste

Abre as persianas do seu coração

Os céus se entrechocam. O esquecimento

Desenraiza a sinfonia.

(...)

Em consequência silêncio e noite

Amordace toda impureza

O céu de grandes entrelaces

Avança ao carrefour de ruídos

A estrela come. O céu oblíquo

Abre seu voo em direção aos cumes

A noite varre os dejetos

Do repouso que nos continha

(...)

O pequeno poeta perdido

Deixa a sua posição celeste

Com a ideia de um além-terra

Encerrado em seu coração áspero

*Duas tradições se encontraram
 Mas nossos pensamentos arraigados
 Não tinham o lugar merecido
 Experiência a recomençar
 Antonin Artaud, O Grito*

*La crière. L'invention de la littérature c'est comme pour l'invention du dessin par
 Dibutade ou l'invention de l'écriture, une défensive d'urgence contre le pillage, le
 massacre, l'oubli. Contre notre propre auto-immunité. Notre terrible système
 d'adaptation, notre affreuse soumission à la réalité. Notre exécration économie
 spirituelle. Tu es mort. Je te pieque le monde. Je te coupe le souffle. C'est fini. Fichu.
 Terminé. Dit la mortalité.*

- Non, crié-je.

Je ne me rend pas.

Helène Cixous, Ayaï, Le cri de la littérature

Quando nascemos, gritamos. O grito, essa fala primeira e comum a todos, é expressão que inaugura a vida. Vida anterior ao aprendizado da gramática, mas já dotada de linguagem. O grito da criança que ainda não aprendeu a falar seu idioma guarda características bem peculiares. Àqueles que já conhecem as palavras, o grito soa como língua estrangeira. Que querem nos dizer os bebês que gritam? Têm sono, sentem fome? Possuem, de fato, algum incômodo, ou estão apenas produzindo o som do grito, experimentando esse ato curioso que é, de alguma maneira, falar, passando da interioridade da garganta à exterioridade do ar, onde o som vibra e ecoa? Não sabemos. Pois o grito não é como a palavra. Diferente da palavra dor, da palavra medo, da palavra susto, o grito não é significante que designa outra coisa que não ele mesmo, como é uma palavra qualquer que pode ser usada indicando objetos, ações, emoções. O grito do bebê que acaba de nascer é expressão da coisa mesma que ele vive, embora essa coisa mesma, quando vista por quem já sabe um ou mais idiomas, pareça algo para o

qual faltam os nomes. Ou, melhor seria dizer assim, a coisa mesma, que no bebê é a experiência que ele vive naquele momento, é constituída pelo grito. Assim como, já na vida adulta da pessoa que passou pelo aprendizado do idioma, às vezes escapa o grito da dor, do medo, do prazer, grito que é barulho, mas não é palavra. Grito que é a própria dor, o próprio medo ou o próprio prazer. Aquele que sente dor grita na medida em que a dor ainda o afeta. Como quando num susto: o grito acompanha o coração acelerado, o nó no estômago, o empalidecimento da face. A pele se arrepia no momento exato em que o diafragma se contrai e a boca se abre até emitir um som. O grito, portanto, pode ser uma língua estrangeira para quem o escuta, mas é também o som da língua familiar, a língua primeira de quem ainda não aprendeu a falar, som que acompanha as coisas, coexiste com elas, expressão que não se diferencia daquilo que é expresso.

Seria então certo tratar, como tratamos até aqui, o grito como um tipo de linguagem, uma fala? Talvez, mas fala cujo estatuto difere daquele das frases que usamos para relatar emoções. “Doeu”, “adorei”, “foi bom” etc. já são frases separadas daquilo que expressam. Elas chegam depois do que foi sentido, surgem como formas de narrar o que vivemos e funcionam como uma Penélope que tece e desfaz a trama da história. As palavras apontam para o que já foi vivido na tentativa de preservar o que já aconteceu e, ao fazerem isso, nos afastam do próprio vivido. O grito do recém-nascido é essa linguagem tão próxima das coisas que se confunde com elas. Ele se apaga na medida em que é pronunciado, apagamento que só se agrava conforme a criança aprende seu idioma. Por que o apagamento? É que o grito primeiro, nascimento dessa linguagem pré-idioma, é, paradoxalmente, o início da sua morte. O grito exprime uma falta essencial que arrebatada aquele que começa a existir. É porque há dentro dele um espaço vazio que é possível que ele grite – talvez por isso o grito seja o primeiro ato de criação de cada um, que produz um som a partir da experiência original da falta. Se isso for verdade, ao gritarmos, nos aproximamos da morte, marca de todo aquele que é finito e incompleto. Nascemos e já começamos a morrer. Gritamos, expressão do nosso corpo, som que constitui o que sentimos, fala autorreferente que indica a presença e é ela mesma presença, e já começamos a nos afastar de tudo, inclusive de nós mesmos,

quando o som que emitimos se separa de nós para se dissolver no ar e no tempo. Viver o corpo, a existência e o mundo, expressá-los, afastando-se deles: paradoxo estranho instaurado pela própria linguagem.

*

Eu queria construir uma ruína

Embora eu saiba que uma ruína é uma desconstrução

Manoel de Barros, *Ruína*

“Será que o extremo pensamento e o extremo sofrimento abrem o mesmo horizonte? Será que sofrer é, finalmente, pensar?”¹⁰⁷ Com essas duas perguntas Maurice Blanchot conclui seu texto “Artaud”, capítulo que compõe a segunda parte – intitulada “A questão Literária” – de *O Livro por Vir*. O texto curto sobre o dramaturgo e poeta francês Antonin Artaud (1896-1948) e sua troca de cartas com o escritor e editor francês Jacques Rivière (1886-1925) reflete sobre “a impossibilidade de pensar que é o pensamento”,¹⁰⁸ frase de Blanchot que resume a constatação feita por Artaud na experiência da escrita de seus poemas e relatada a Rivière na troca de cartas que vai de 1º de maio de 1923 a 8 de junho de 1924. As interrogações de Blanchot fecham o texto, que apresenta alguns episódios desse sofrimento de Artaud ao longo de sua trajetória. Ao concluirmos a leitura, perguntamo-nos em que consiste esse sofrimento que

¹⁰⁷ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 56.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 49.

Blanchot associa ao pensamento e à linguagem poética. É essa questão, cuja resposta nos parece misteriosa em uma primeira leitura, que buscamos enfrentar neste capítulo.

Vale a pena reconstituirmos “a célebre correspondência com Jacques Rivière”¹⁰⁹ para entender melhor do que Artaud fala quando confessa nas cartas a experiência de falta que o arrebatava, esse sofrimento ligado ao pensamento que ele insiste em descrever para o então editor da *Nouvelle Revue Française* (NRF). Artaud tem 27 anos e recebe a primeira carta de Jacques Rivière após mandar alguns poemas para a NRF a fim de publicá-los. No 1º de maio de 1923, Rivière responde ao futuro dramaturgo recusando a publicação dos poemas, mas convidando Artaud a uma visita à revista, uma vez que, ao ler seus textos enviados, ficou “muito interessado em conhecer seu autor”.¹¹⁰ Os dois se encontram em 5 de junho de 1923, mesmo dia em que, após conversar com Rivière, Artaud lhe envia uma carta, na qual expressa a vontade de “retomar a alguns termos”¹¹¹ da conversa que os dois tiveram à tarde.

Sofro de uma assustadora doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os graus. Desde o simples fato de pensar até sua materialização em palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, estou em busca constante do meu ser intelectual. Quando chego a dar uma forma, mesmo que imperfeita, eu a fixo, com medo de perder todo o pensamento. Sei que estou abaixo de

¹⁰⁹ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 47.

¹¹⁰ Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 21.

¹¹¹ *Ibidem*.

mim mesmo e disso sofro, mas consinto a imperfeição pelo medo de que seja isso ou a morte.¹¹²

A confissão do sofrimento que o acomete é seguida da defesa de seus poemas: “essas expressões desajeitadas” vêm da experiência do seu pensar, que às vezes lhe proporciona uma “inexistência absoluta”.¹¹³ Em referência à conversa da mesma tarde, Artaud repete que quase não possui obra. Seus poemas são “farrapos” obtidos “a partir de um completo nada”.¹¹⁴ Artaud sabe que seus poemas podem ser defeituosos, mas pergunta a Rivière se eles são menos literários por causa disso. Uma vez que eles são tudo o que o jovem poeta consegue fazer a partir de sua experiência de abandono do pensamento, afirma ao editor da NRF, na conclusão de sua carta: “É todo o problema do meu pensamento que está em jogo. Não se trata de nada menos senão de saber se tenho ou não o direito de continuar a pensar, em verso ou em prosa”.¹¹⁵

À confissão da “ausência total” de Artaud, Rivière responde sucintamente na carta de 25 de junho de 1923. Para o editor da NRF, essa ausência é, na verdade, “uma certa busca da sua parte mais do que (...) uma ausência de controle sobre seus pensamentos”.¹¹⁶ Rivière prevê que, “com um pouco de paciência, mesmo que seja através da eliminação de imagens ou de traços divergentes”, Artaud “escreverá poemas perfeitamente coerentes e harmoniosos”.¹¹⁷ Depois de sete meses de silêncio, Artaud

¹¹² Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 22.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, p. 23.

¹¹⁵ Ibidem, p. 24.

¹¹⁶ Ibidem, p. 24.

¹¹⁷ Ibidem, p. 25.

retoma a correspondência. “Sua resposta me feriu por muito tempo”,¹¹⁸ afirma. O poeta escreve que oferecera ao editor da NRF “um caso mental, uma verdadeira anomalia psíquica” e obtivera como resposta “um julgamento literário de poemas”.¹¹⁹ Diante dessa resposta, Artaud tenta novamente explicar seu verdadeiro problema:

Essa dispersão dos meus poemas, esses vícios de forma, essa diminuição constante do pensamento, é preciso atribuí-la não a uma falta de exercício, de posse do instrumento que manejava, de desenvolvimento intelectual, mas a um colapso central da alma a uma espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz, do pensamento.¹²⁰

Constituída por algumas tentativas de explicação sobre este “algo que não impede” Artaud de “ser isso que (...) poderia ser”, mas que o deixa “em suspensão”,¹²¹ a carta termina com a diferença que o poeta faz entre aquilo de que fala Rivière e aquilo de que falam seus poemas. “Aceitei de uma vez por todas submeter-me a minha própria inferioridade. E no entanto não sou burro. Sei que há o que pensar mais longe do que penso, e talvez de outro modo.”¹²² Anexado à carta, está seu poema “O Grito”. Quase dois meses depois, sem notícias de Rivière, Artaud escreve novamente, no dia 22 de março de 1924:

Minha carta merecia ao menos uma resposta. Me reenvie, por favor, cartas e manuscritos.

¹¹⁸ Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p 25.

¹¹⁹ Ibidem, pp. 24-25.

¹²⁰ Ibidem, p. 26.

¹²¹ Ibidem, p. 27.

¹²² Ibidem, p. 29.

Gostaria de encontrar algo inteligente a lhe dizer, para bem demarcar o que nos separa, mas é inútil. Sou um espírito ainda não formado, um imbecil: pense de mim o que você bem entender.¹²³

Enfim Rivière lhe responde. Sua carta tem tom envergonhado e ele faz seu mea-culpa. “Fiz como esses médicos que pretendem curar seus pacientes se recusando a acreditar neles (...) reinserindo-os à força na normalidade.”¹²⁴ Numa longa tentativa de entender o sofrimento de Artaud, cita Valéry, faz perguntas ao futuro escritor de *O Teatro e Seu Duplo*, arrisca uma nova interpretação (“Me parece que essa ‘erosão’ mental, que esses furtos interiores, essa destruição do pensamento (...) não possuem outra causa senão a grande liberdade que você lhe concede”).¹²⁵ Mas o que chama atenção são as palavras que abrem a carta, no seu segundo parágrafo: “Uma coisa me choca: o contraste entre a extraordinária precisão de seu diagnóstico sobre você mesmo e a vaga, ou ao menos, a não uniformidade das realizações que você tenta”.¹²⁶

É essa distância entre o texto das cartas de Artaud e aquele de seus poemas que leva Rivière, pouco tempo depois, a fazer nova proposta para publicação dos textos de Artaud na NRF:

Me ocorre uma ideia à qual resisti algum tempo, mas que decididamente me seduz. Medite você sobre ela. Espero que ela lhe agrade. Ela ainda precisa ser desenvolvida.

Por que não publicamos as cartas que você me escreveu? Acabo de reler essa de 29 de janeiro, ela é notável.

¹²³ Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 30.

¹²⁴ Ibidem, p. 31.

¹²⁵ Ibidem, p. 33.

¹²⁶ Ibidem, p. 31.

Só haveria um pequeno esforço de transposição a ser feito. Quero dizer que daremos nomes inventados ao destinatário e ao signatário. Talvez eu possa redigir uma resposta tendo base essa que te enviei, porém mais desenvolvida e menos pessoal. Talvez também pudéssemos introduzir um fragmento dos seus poemas ou de seu ensaio sobre Uccello? O conjunto formaria um pequeno romance epistolar que seria bastante curioso.¹²⁷

Artaud concorda em parte. Gosta da ideia da publicação das cartas, mas não quer falseá-las, como mostra a carta de 25 de maio de 1924: “Por que mentir, por que colocar no plano literário algo que é o grito da vida mesmo, por que dar aparência de ficção ao que é feito da substância inextirpável da alma e que é como a reivindicação da realidade?”.¹²⁸ Pouco tempo depois, no dia 6 de junho de 1924, escreve novamente, relatando mais uma vez seu sofrimento, mas, dessa vez, defendendo aquilo que escreve:

É preciso não se antecipar a julgar os homens, é preciso dar-lhes crédito até no absurdo, até a borra. Essas obras duvidosas que parecem a você o produto de um espírito ainda em não possessão dele mesmo, e que talvez jamais se possuirá, quem saberá qual cérebro escondem, qual potência de vida, qual febre pensante que só as circunstâncias reduziram. Já falei muito de mim e das minhas obras por vir, não peço mais nada a não ser sentir meu próprio cérebro.¹²⁹

A correspondência termina em 8 de junho de 1924, com a última carta de Rivière a Artaud. Ainda com certo tom de mea-culpa, tentando compreender o poeta, Rivière assegura sua simpatia pelo jovem. Essa tentativa de compreensão, que de fato considera aquilo que lhe fala Artaud, parece fracassar no penúltimo parágrafo da carta

¹²⁷ Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, pp. 36-37.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 40, 41.

quando, ao se despedir, Rivière deseja ao jovem “Um momento pleno, de igualdade com você mesmo”.¹³⁰

**

O fracasso que atribuímos a Jacques Rivière parece vir da sua incompreensão diante do drama apresentado por Artaud nas cartas ao editor da NRF. A correspondência, publicada em 1927, obra inicial de Antonin Artaud, nos dá indícios desse mal-entendido entre os dois interlocutores. É dele que parte Maurice Blanchot:

A compreensão, a atenção e a sensibilidade de Jacques Rivière são perfeitas. Mas, no diálogo, a parte de mal-entendido é evidente, embora difícil de delimitar. Artaud, que naquela época ainda era muito paciente, vigia constantemente esse mal-entendido. Ele vê que seu correspondente procura tranquilizá-lo, prometendo-lhe, no futuro, a coerência que lhe falta, ou então mostrando-lhe que a fragilidade do espírito é necessária ao espírito. Mas Artaud não quer ser tranquilizado. Ele está em contato com algo tão grave que não pode suportar sua atenuação.¹³¹

A falta e a ideia de incompletude dos versos do poeta se contrapõem ao discurso bem articulado e lúcido das suas cartas. O próprio Artaud, como podemos ler nos trechos das cartas que citamos anteriormente, percebe essa diferença, mas um texto bem articulado e completo não é o que almeja.

Não lhe importa “pensar corretamente, ver corretamente”, ter pensamentos bem encadeados, apropriados e bem expressos, aptidões que ele sabe ter. E fica irritado quando os amigos lhe dizem: mas você pensa muito bem, é um fenômeno corrente sentir falta das palavras. (“*Veem-me*

¹³⁰ Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 44.

¹³¹ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 49.

por vezes demasiadamente brilhante na expressão de minhas insuficiências, de minha deficiência profunda e da impotência que acuso, para acreditar que ela não seja imaginária e inteiramente forjada.”) Ele sabe, com a profundidade que a experiência da dor lhe confere, que pensar não é ter pensamentos, e que os pensamentos que tem fazem-no somente sentir que “ainda não começou a pensar”. Esse é o grave tormento em que ele se retorce. É como se tivesse tocado, inadvertidamente e por um erro patético que provoca seus gritos, o ponto em que pensar já é sempre não poder ainda pensar.¹³²

Rivière não entende essa distinção. O pensamento ligado à falta e aos poemas defeituosos lhe parece apenas um estágio a ser superado por Artaud, escritor que sabe também ter certa força de espírito, expondo sua dor com desenvoltura. Onde Artaud expressa erosão, arrebatamento, falta, ausência, Rivière vê completude, bons raciocínios etc. Posicionando-se mais próximo a Artaud do que a Rivière nesse debate, Blanchot afirma, em um dos subtítulos do seu texto, “A impossibilidade de pensar que é o pensamento”.¹³³ Buscamos, a partir da leitura que Blanchot faz dessa troca de cartas, entender no que consiste a diferença fundamental entre pensar – essa experiência de impossibilidade – e ter pensamentos – capacidade de escrever bons textos e dar explicações bem articuladas sobre algum assunto.

Em “A palavra soprada”, um dos textos que dedica a Artaud, Derrida cita Blanchot, Foucault e Laplanche como os três autores que abordaram o poeta e dramaturgo para, depois, se opor às respectivas interpretações. No caso de Blanchot, Derrida insiste que o autor de *O Livro por Vir*, ao dizer que “Cada poeta diz o mesmo, e no entanto não é o mesmo, é o único, nós o sentimos”,¹³⁴ teria operado um “regresso à essencialidade”,¹³⁵

¹³² Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 50.

¹³³ Ibidem. p. 49.

¹³⁴ Ibidem, p. 55.

¹³⁵ Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 253.

sem falar daquilo que é único na experiência de Artaud. Talvez o autor de *Escritura e Diferença* tenha razão, e encontramos o tema da impossibilidade do pensamento em outros capítulos de “A questão literária”. Joubert também possui uma busca, incompreendida pelos estudiosos de seus *Carnets*, que Blanchot identifica como o “caminhar de um pensamento que ainda não pensa, ou de uma linguagem de poesia que tenta voltar-se para si mesma”.¹³⁶ Um “problema maior da arte de Musil” também diz respeito à “relação do pensamento com a literatura”.¹³⁷ O autor de *O Homem sem Qualidades* pensa em ideias expressas pela literatura, “mas com a condição de que elas não sejam ainda pensamentos”.¹³⁸ Poderíamos concordar com Derrida e sugerir que, ao falar de outros escritores e de suas experiências de escrita, Blanchot sempre retomaria o sofrimento ligado à impossibilidade de pensar que é o pensamento, ainda que nem sempre a questão do pensamento aparecesse de forma explícita, como se ela estivesse presente em todos os autores pelos quais ele se interessa em *O Livro por Vir*. (Goethe, Virginia Woolf, Herman Hesse etc.). Mas poderíamos também perguntar se Blanchot, em seus ensaios sobre diversos escritores, não estaria, ao acompanhar esse mesmo dito por cada um deles, apresentando também o que ele próprio, Blanchot, repete como mesmo, no entanto de forma única. Em vez de buscarmos o que pode ter sido a experiência de pensar para Antonin Artaud, julgamos interessante tentar reconstituir, a partir do comentário sobre Artaud e de alguns outros textos de Blanchot, o que seria essa experiência da impossibilidade de pensar para o autor de *O Livro por Vir*. Nossa questão agora se repete de forma mais específica: afinal, em Blanchot, que é essa impossibilidade de pensamento que é sofrimento?

¹³⁶ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 71.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 218.

¹³⁸ *Ibidem*.

On voit, à l'entrée du jardin public de Tarbes, cet écriteau:

<p>IL EST DÉFENDU D'ENTRER DANS LE JARDIN AVEC DES FLEURS À LA MAIN</p>

On le trouve aussi, de nos jours, à l'entrée de la Littérature. Il serait agréable de voir les filles de Tarbes (et les jeunes écrivains) porter une rose, um coquelicot, une gerbe de coquelicots.

Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*

Antes de *O Livro por Vir*, Maurice Blanchot já havia publicado algumas coletâneas de ensaios e artigos que tratavam, sobretudo, da literatura, da escrita e da linguagem literárias, da experiência da solidão de autores de literatura como Kafka etc. Nesses textos, é possível achar algumas considerações de Blanchot sobre o ato de pensar e sua relação com a linguagem, sobretudo a linguagem literária. Escolhemos tratar aqui de “O mistério nas letras”, publicado em *A Parte do Fogo*, livro de 1949. O texto é comentário sobre *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, do escritor Jean Paulhan (1884-1968). Ele parece indicar caminho para compreendermos o que Blanchot afirma quando fala de Artaud e sua impossibilidade de pensar.¹³⁹

¹³⁹ Cabe explicitar aqui que Paulhan trabalhou, desde 1921, na NRF. Convidado por Rivière para o posto de secretário-geral (*secrétariat général*) na revista, assume o cargo de diretor em 1925, quando Rivière morre. Desde 1924, troca cartas com Antonin Artaud. Na correspondência eles, que se tornam amigos próximos, chegam a falar da publicação das cartas de Artaud e Rivière. Paulhan não trata do

Em “O mistério das letras”, Blanchot retoma a divergência entre escritores estabelecida por Paulhan no seu livro. Enquanto metade deles acredita que a linguagem é forma, palavra, som, a outra metade vê a linguagem como pensamento, sentido, conteúdo. Nessa querela do fundo e da forma, ou do pensamento e da palavra, Blanchot enxerga o caráter paradoxal da linguagem:

É evidente que, se a metade dos escritores afirma a literatura como forma e a outra metade como fundo, existe nisso um conflito muito perturbador. Perturbador e violento. Pois por um lado, com o pretexto da unidade, está constantemente fazendo renascer o duplo aspecto da linguagem que queria reduzir e, por outro, com sua regularidade, parece manifestar algo de essencial, uma contradição presente na própria linguagem e cujos *partis pris* opostos dos críticos e dos escritores seriam apenas sua expressão necessária.¹⁴⁰

A discordância entre escritores revelaria contradição própria da linguagem, formada por dois aspectos que só podem existir excluindo um ao outro. Atentar ao aspecto material, sonoro, sensível da linguagem, ou, em outros termos, entender um texto como formado fundamentalmente por palavras, excluiria necessariamente a posição contrária, que veria no texto conjunto de ideias, um sentido para além e mesmo anterior às palavras. A duplicidade da linguagem apareceria não só numa leitura que buscava destacar as ideias ou as palavras de um texto, mas no diálogo, por exemplo, em que, para a pessoa que fala, o que está sendo dito é o conjunto de suas ideias enquanto,

sofrimento de Artaud em seu livro, mas lembramos aqui o fato de o autor não desconhecer o debate do poeta com Rivière no momento em que publica *Les Fleurs des Tarbes*. Seu livro parece ter algum parentesco com o drama apresentado por Artaud porque também aborda a relação dos escritores com a linguagem e a relação entre pensamento e linguagem literária.

¹⁴⁰

Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 49.

para quem escuta, o discurso é apenas conjunto de palavras, que se apresentam com seu ritmo, som e outros aspectos materiais. O diálogo, aliás, é bom exemplo dessa alternância de aspectos constitutiva da própria linguagem, uma vez que aquele que fala também escuta e aquele que escuta toma a palavra, deixando de estar diante de palavras para expressar seus pensamentos.

Esse duplo aspecto de toda linguagem é apresentado como o que forma uma curiosa unidade composta de um lado material e um lado abstrato. Curiosa unidade justamente porque unidade que só se mostra de forma partida, quase nunca se apresentando àquele que ouve ou àquele que diz de forma inteira, porque cada uma de suas duas partes reivindica essa inteireza para si. Quando a linguagem mostra seu lado material, tudo aquilo que diz respeito ao seu lado abstrato some. Quando a linguagem mostra as ideias que expressa, é seu lado material que é como que expulso da cena. Por que, então, Blanchot insiste na ideia de unidade, de linguagem como algo único portador de dois aspectos distintos? Por que não tratar a materialidade e o aspecto abstrato da linguagem como duas existências separadas que interagiriam sem, de fato, pertencerem a uma mesma existência? Porque, embora esses dois aspectos nos apareçam quase sempre de forma separada, e embora sua aparição seja de tal maneira que exclua tudo o que não for ela mesma (materialidade das palavras que exclui pensamento ou pensamento que exclui palavras), eles possuem uma codependência. Cada um só consegue existir na medida em que seu oposto existe. Isso fica claro na experiência da escrita. Ora, o que acontece com o escritor? Ele possui “Certas coisas a dizer, certos *sentimentos* a expressar que a linguagem comum lhe parecia incapaz de demonstrar”.¹⁴¹ Daquilo que ele escreve, “dirão ou pensarão que (...) não constitui frases, maneiras de falar, e sim visão das coisas (...) que o escritor não buscou palavras, mas palavras que representassem um pensamento”.¹⁴² No entanto, a experiência da escrita obriga esse mesmo escritor a recorrer àquilo que ele negava: as palavras. A coisa que ele quer falar não existe apenas por meio das palavras, mas “a partir das palavras;

¹⁴¹ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 53.

¹⁴² *Ibidem*.

são as palavras que nos fazem vê-la, que a tornam sensível”.¹⁴³ Condição *sine qua non* para que o pensamento se realize, as palavras, dotadas de sua materialidade, nem por isso possuem existência à parte, que poderia prescindir do sentido que lhes é dado (sentido aqui entendido como essa parte não material da palavra, o que está para além de seu significante): também o sentido é indispensável às palavras, “não há linguagem em que o som não esteja unido a um sentido, em que o sentido não exista em um som”.¹⁴⁴ Ao dizer isso, Blanchot não adere à tese segundo a qual cada palavra tem um sentido fixo e imutável, pois sabe que quando uma palavra perde o seu sentido ela já encontra um sentido novo “formando com este um novo conjunto indissolúvel”.¹⁴⁵ Blanchot não atesta, portanto, que não haja certa plasticidade de sentido nas palavras, mas que palavras não são nunca pura materialidade, ausência total de sentido.

O sentido e a materialidade da linguagem coexistem e só podem coexistir, ainda que no diálogo, na linguagem corrente, na análise de um texto escrito só seja possível entendê-los distintamente. Qual a evidência de sua coexistência e do fato de eles serem uma única e mesma coisa? Como entendemos os dois aspectos unidos se só conseguimos apreendê-los distintamente? Entendemos porque há a poesia, este “curto-circuito”, graças ao qual “temos ao mesmo tempo a imagem, o aspecto verbal, o essencial, e o pensamento, o aspecto ideal, como o único importante”.¹⁴⁶ A poesia é apresentada por Blanchot como essa exceção à regra, momento em que a linguagem pode ser vista na sua totalidade paradoxal:

Em raros momentos, quando se trata de um pedaço de linguagem em sua transformação ou em vias de ruína, com suas fórmulas ao mesmo tempo usadas e usuais, que empregamos automaticamente, mas que uma parada ou uma dificuldade as tornam bruscamente visíveis, conseguimos

¹⁴³ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 53.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 60.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 50.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 54.

surpreender ao mesmo tempo esses dois aspectos da linguagem: percebemos, numa sucessão rápida ou simultaneidade embaraçosa, essa dupla face do astro, como se por causa dessa perturbação ele começasse a balançar diante de nós.¹⁴⁷

Aqui, percebemos que, entre os escritores de poesia, pode haver o desejo de construir uma frase como mera expressão de sentimentos ou pensamentos que existiriam independentes das palavras, ou então o desejo do escrito como pura forma. Mas, falando dos escritores, ainda falamos dos *seus* desejos, fala à qual escapa o verdadeiro desejo apresentado por Blanchot. Se num primeiro momento o autor de “O mistério nas letras” fala do que quer o escritor, ele faz isso tão somente para mostrar o caráter contraditório da própria linguagem literária, que exhibe seus dois aspectos, à revelia da vontade do autor. O desejo que nos interessa não é o do escritor, seja lá a qual lado da querela do fundo e da forma ele pertença, mas o da linguagem. E percebemos como Blanchot trata a linguagem como entidade que possui vontade própria ao afirmar: “A linguagem quer se realizar. Ela exige ser inteiramente visível, sem se contentar com o subterfúgio da perspectiva e do estratagema do diálogo. Deseja um verdadeiro absoluto”.¹⁴⁸ Blanchot remete à noção de linguagem autêntica de Mallarmé, apresentada alguns capítulos antes no mesmo livro. Linguagem que se fala, linguagem que prescinde de alguém que fala e de alguém que escuta, linguagem sem sujeito e sem objeto. Fala sozinha, fala sobre si mesma e se basta. Essa linguagem da poesia, que pode existir sem um falante ou escritor e um ouvinte ou leitor, é linguagem anterior à linguagem comum.

Rompendo com a ideia a partir de que a linguagem surgiria da necessidade de comunicação entre duas pessoas, e seria desde o início fala de alguém para alguém, Blanchot defende a linguagem como aquela para a qual “tudo deveria acontecer como se não houvesse um autor e um leitor, mas sim um único poder de dizer e ler

¹⁴⁷ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 52.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 55.

substituindo-se ao dizente e ao ouvinte. Primeiro somente a poesia existe. Depois é necessário que o autor e o leitor procurem existir”.¹⁴⁹ Essa anulação das oposições na linguagem poética, na qual não faz sentido distinguir forma e conteúdo, pensamento e linguagem, autor e escritor, nos fornece um primeiro indício do que Blanchot entenderia por pensamento. Ele nos indica essa resposta em alguns momentos de seu texto: “em poesia, pensamento e palavras são idênticos”,¹⁵⁰ afirma no início do capítulo. Ou ainda, “Na poesia, as palavras e o pensamento são às vezes indiferentes”,¹⁵¹ diz, citando Jean Paulhan. Aqui teríamos uma primeira noção do que é pensamento para Blanchot. Mas não é apenas com essa indicação que o filósofo conclui seu texto, cujos parágrafos finais trazem novamente o termo “pensamento”, desta vez estabelecendo algumas oposições entre tipos de linguagem e de pensamento.

Desde o início do comentário às *Flores de Tarbes*, de Paulhan, Blanchot falava do mistério das letras. O mistério das letras seria essa dupla aparição da linguagem, que ora é palavra com todo seu aspecto material, ora é sentido, abstração. Depois de apresentar as características da linguagem na poesia, Blanchot questiona a palavra mistério, termo que só pode ser atribuído à linguagem poética por outra linguagem, posterior a ela. Ou, se preferirmos manter a ideia de que só há uma linguagem, mistério que só pode ser nome dado pela linguagem no uso corrente, em que já há oposição entre termos como falante e ouvinte, ao seu estágio primeiro, este da poesia. Do mesmo modo, Blanchot indica dois pensamentos, ou ao menos dois estágios do pensamento. Desta vez, usa a palavra razão para designar esse pensamento que não é o pensamento primeiro – ao qual podemos atribuir o nome de linguagem poética. Nomear o mistério da linguagem é tratar, na linguagem da razão, daquilo que parece incompreensível como insensatez. Como diz Blanchot:

¹⁴⁹ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 57.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 50.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 56.

Mas como seria possível? Pelo simples fato de que na poesia a relação preexiste aos termos isolados, por outras experiências, só tem o mesmo valor na relação que por assim dizer os forma. Em outras palavras, na poesia só existe a tensão que une os termos, e esses termos são distintos em aparência e de um ponto de vista posterior, do ponto de vista da linguagem comum que, ela própria, se constituiu a partir da poesia.¹⁵²

E ainda:

No entanto, termos como insensatez, maneira secreta de ver, pensamento imperceptível são ainda armadilhas preparadas pela razão para essa parte dela mesma que lhe escapa e onde ela se deixa fisgar por suas próprias iscas. O mistério não é contrassenso, já que é estranho ao senso, não é ilógico, já que a lógica não lhe diz respeito; não é secreto, pois está fora do gênero das coisas que se mostram ou não se mostram. O que é ele? Talvez nada. Porém uma pergunta dessas já o excede em tudo.¹⁵³

Se até aqui Blanchot tratara dos dois aspectos da linguagem e do curto-circuito a que podemos assistir na linguagem poética, agora o autor faz distinção entre dois tipos de pensamento e dois domínios distintos aos quais pode pertencer a linguagem. Uma vez que

(...) a linguagem não pertence ao domínio do pensamento puro, baseado nos princípios tradicionais de identidade e não contradição. Existe um outro sentido além do sentido inteligível, uma outra significação que ainda não está nem clara nem distinta, que não é expressamente pensamento, mas que é como representada ou imitada ou vivida por qualquer ser capaz de entender e de comunicar um sentido. Ora, é exatamente esse sentido que encontramos primeiro na palavra, com a qual

¹⁵² Blanchot, Maurice, *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 56.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 59.

ele estabelece relações tão íntimas, que nela encontra mais sua realização do que sua expressão. Reservar a palavra pensamento apenas ao modo pensamento conceitual e lançar na insensatez, no mistério, tudo o que está fora do conceito é dar ao mistério mais do que ele pede e no mínimo o subentender.¹⁵⁴

Subentender o mistério ou, em outras palavras, fazer uso do pensamento conceitual, da razão, da linguagem da identidade e da não contradição, para explicar a parte desse mesmo pensamento e dessa mesma linguagem que lhes antecede e que resiste a eles. Por pensamento conceitual ou puro podemos entender o pensamento que opera por oposição, que parte de um eu que se opõe ao mundo. Essa oposição faz desse pensamento oposição ao objeto sobre o qual ele pensa e do qual ele se aproxima. O pensamento não puro ou não conceitual, subentendido nas frases de Blanchot, seria a própria poesia: estado de indiferença entre pensamento e linguagem em que essa oposição ainda não existe. Ao pensamento conceitual corresponde a linguagem que opera por identidade e não contradição, linguagem incapaz de descrever a linguagem na poesia – esta que é forma e não é, porque é forma e é também seu oposto, que é o conteúdo, ao mesmo tempo em que é abstração e também materialidade; em suma, essa linguagem que *é e não é*. A linguagem da identidade fracassa ao pensar a identidade paradoxal da poesia, em que o princípio da não contradição não é válido. Não por acaso, Blanchot associa essa linguagem poética que põe em xeque a linguagem do pensamento conceitual a um termo como curto-circuito. Esse pôr em xeque subverte a posição dos críticos que Blanchot rebate. Não é mais a linguagem comum, empregada pela análise de textos, que encurrala a linguagem poética, atestando suas contradições. Mas é a linguagem poética marcada por contradições de termos que ainda não existem separados – a ponto de nos perguntarmos se faria sentido descrever o que ocorre como contradições nesse estágio da linguagem – que dribla a linguagem à qual dá origem. “Assim é aqui o jogo da loucura: mesmo se mostrando como razão cada vez que a

¹⁵⁴Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 59.

vemos pela análise, ela se reconstitui como insensatez cada vez que é retomada (...)”.¹⁵⁵ Se a linguagem poética é o todo ao qual nada se opõe, porque ele abriga dentro de si termos que ainda não se opuseram, na medida em que ela é analisada, ela é resíduo, vestígio de linguagem original que escapa à linguagem do pensamento puro.

Eis que, na conclusão do seu texto, Blanchot renomeia essa linguagem poética, à qual agora opõe a palavra, como uma parte da própria palavra que se opõe a ela:

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 também 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 ela 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 palavras precisam dela para se fundirem na relação que as forma.¹⁵⁶

Se consideramos duas linguagens como, na verdade, dois usos distintos da mesma linguagem, entendemos por que a palavra se opõe a isso que agora Blanchot chama de não linguagem. É que o uso da palavra tenta explicar a não linguagem – esse “mistério” que é a duplicidade da palavra –, mas a não linguagem faz parte da palavra. Por isso, da mesma maneira como a palavra que se realiza é a palavra que exhibe seu duplo aspecto, toda palavra também nunca é completa, está sempre por dizer algo, porque, na medida em que tenta explicar esse duplo aspecto, fracassa.

Nas considerações últimas de Blanchot, encontramos a fala de poetas e sua constatação sobre a linguagem e seu fracasso no momento em que se tenta apreender

¹⁵⁵ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 62.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 63.

o mistério da linguagem. Hölderlin afirma que, se ao mortal aparece a Verdade, “convém o pudor” e a Verdade deve “permanecer inexpressada, tal como é”. Goethe: “as palavras são boas, mas não são o que há de melhor”. E ainda Schiller: “Se a alma fala, infelizmente não é mais a alma que fala”. A frase de Schiller é esclarecedora, e tomamos aqui a liberdade de substituir “alma” por “pensamento”: quando o pensamento fala, infelizmente não é mais o pensamento que fala. Ou ainda: quando a linguagem fala, infelizmente não é mais a linguagem original que fala. Pois, seguindo com os poetas citados por Blanchot, falar já é “tomar forma no informe” e “Tomar sentido no insensato”,¹⁵⁷ como afirma Paul Eluard. Terminamos “O mistério das letras” com essa pista que nos indica o que é pensamento para Blanchot, sabendo que é possível falar de ao menos dois registros do pensamento e que falar deles é falar necessariamente de dois registros da linguagem.

Se aprendemos até aqui que Blanchot estabelece dois pensamentos e duas linguagens, ou ao menos duas formas distintas do pensamento e da linguagem, essas distinções ainda nos deixam distantes do que são essa linguagem e esse pensamento primeiros, anteriores à linguagem comum e ao pensamento conceitual. Seria possível nos aproximarmos mais deles se o próprio Blanchot, no seu comentário a Paulhan, assume a dificuldade de um texto se aproximar dessa linguagem primeira? Se ela sempre escapa, se é próprio dela esse escapar, não seria um contrassenso conseguirmos descrevê-la? Os textos de Blanchot indicam que sim. Há, todavia, algumas linhas de um ensaio de Blanchot que, se não nos fornecem definição dessa linguagem primeira, ao menos apresentam vestígios, resquícios, pequenas indicações que nos permitem falar dela, ainda que à distância. Antes de “O mistério nas letras”, Blanchot já havia publicado um texto sobre o livro de Paulhan. Em “Comment la littérature est-elle possible?”, de 1943, *Les Fleurs de Tarbes* já é comentado. Blanchot descreve a reflexão de Paulhan como uma revolução copernicana, tal qual a de Kant na *Crítica da Razão Pura*. Ao criticar os chamados terroristas, escritores que priorizariam, na literatura, a ideia à linguagem e lutariam contra a própria linguagem a fim de evitar clichês e lugares-

¹⁵⁷ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 64.

comuns¹⁵⁸ em seus livros, Paulhan mostra como a recusa da linguagem, das normas gramaticais, dos lugares-comuns, fracassa. Pois é com todos esses elementos que um escritor escreve e expõe suas ideias. A inversão operada por Paulhan seria a seguinte: em vez de conceber a linguagem que gira em torno do pensamento, é o pensamento que gira em torno na linguagem que o autor de *Les Fleurs de Tarbes* concebe. Pensamento que, para “encontrar sua natureza autêntica” deve “se dobrar aos clichês, às convenções e às regras da linguagem”.¹⁵⁹ Nesse texto, Blanchot ainda não fala da linguagem primeira, linguagem silenciosa que seria pura tensão entre autor e leitor, falante e ouvinte, tensão anterior à existência desses termos e que fundaria a linguagem corrente. Todavia, já encontramos no texto de 1943 a distinção de dois tipos de pensamento. Pois Paulhan, ao pensar esse pensamento autêntico que busca reencontrar sua natureza, não o compreende como pensamento puro, mas como “desordem de palavras isoladas, de fragmentos de frases, uma primeira expressão fortuita”, ao passo que a linguagem seria “expressão regrada, o sistema ordenado das convenções e lugares comuns”.¹⁶⁰ Em *Faux Pas*, portanto, no lugar da oposição entre pensamento primeiro e pensamento conceitual há a oposição entre pensamento primeiro e linguagem. A descrição dessa linguagem nos permite, no entanto, identificá-la como linguagem associada ao pensamento conceitual, linguagem que já possui linearidade, regras, forma ordenada. De maneira que o pensamento primeiro descrito por Paulhan pode ser lido, se seguirmos as distinções do texto de 1949, como essa desordem de palavras isoladas, esses fragmentos de frases que, em “O mistério nas Letras”, são pensamento e linguagem originais, estágio em que ainda não há a distinção entre linguagem e pensamento. O caminho que leva a esse pensamento original, contrariando os terroristas que não querem fazer uso da linguagem, é, para Paulhan, a

¹⁵⁸ “D’après cette conception qui gouverne les lettres depuis cent cinquante ans, la littérature a pour devoir d se défendre contre les lieux comuns et contre ces lieux plus vastes que sont les règles, les lois, les figures, les unités.” Blanchot, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Éditions Gallimard, 1971, p. 92.

¹⁵⁹ Blanchot, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Éditions Gallimard, 1971, p. 100.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 100.

própria linguagem. Enquanto a postura que recusa a linguagem cairia no que Blanchot e Paulhan chamam de *verbalisme*, e que em português poderíamos chamar de verborragia – o uso da linguagem, o conhecimento dos clichês e das regras gramaticais seria capaz de levar o leitor a esse pensamento original. Podemos entender que, para os escritores, o pensamento original, as ideias antes de sua expressão, ideias puras, perderiam sua originalidade ao serem expressas por uma linguagem já existente, sobretudo se nessa expressão houvesse uso de frases de efeito. O que Paulhan mostra, e Blanchot reafirma, é que as ideias não expressadas ainda não existem senão para o autor, e que a única forma de comunicá-las é fazendo uso da linguagem já estabelecida. A escrita seria capaz de modificar essa linguagem estabelecida, modificando os clichês.

Basta então fazer comuns os lugares comuns e devolver ao seu uso autêntico as regras, as figuras e todas as outras convenções que possuem a mesma sorte. Se o escritor se serve como convém das imagens, das unidades, da rima, ou seja, dos meios renovados da retórica, ele poderá encontrar sua linguagem impessoal e inocente que ele busca, a única que lhe permite ser aquilo que ele é e ter contato com a novidade virgem das coisas.¹⁶¹

Blanchot chega a apontar, no mesmo texto, como todo escritor caminharia então para uma não literatura, pois, na sua tentativa de expressar ideia original, tentaria negar todas as frases já escritas:

Existe, no coração de todo escritor, um demônio que incita-o a matar todas as formas literárias, a tomar consciência da sua dignidade de escritor na medida em que ele rompe com a linguagem e com a literatura (...).¹⁶²

¹⁶¹ Blanchot, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Éditions Gallimard, 1971, p. 94.

¹⁶² *Ibidem*, p. 97.

A palavra original, em Blanchot, guarda esse duplo sentido, como ressalta Lévinas em “Sur Maurice Blanchot”:¹⁶³ é original aquilo que difere de tudo o que já foi dito, de modo que o original é inédito, novo; mas também é original o que se aproxima dessa origem do pensamento e da linguagem em que as coisas ainda não foram ditas.

Como a literatura é possível?, pergunta Blanchot, como quem diz: como a literatura, essa linguagem primeira que escapa à linguagem corrente, é possível? Em *O Livro por Vir*, publicado dezesseis anos após *Faux Pas*, temos a impressão de ver a resposta de Paulhan ecoar na voz de Blanchot: “A literatura começa com a escrita”.¹⁶⁴ Podemos então arriscar uma resposta à questão que colocamos diante do texto de Blanchot sobre Artaud. O que é essa impossibilidade de pensar que é o pensamento? No que as ações de pensar e ter pensamentos se distinguem? Parece-nos que pensar é a experiência desse primeiro pensamento e também dessa primeira linguagem, na qual as frases são fragmentadas e há um caos de palavras isoladas. Esta experiência, à qual se opõe a linguagem já ordenada, escapa por isso a essa linguagem. Mas é com essa linguagem posterior à linguagem primeira que escrevemos artigos, defendemos argumentos, dialogamos com interlocutores, fazemos belas cartas. A linguagem ordenada em que as palavras não são mais fragmentos isolados é justamente a linguagem de quem tem pensamentos. Isso explica por que em “Artaud”, Blanchot afirma “Pensar é, desde então, o passo que é sempre dado para trás”.¹⁶⁵ Como se pensar sem ter pensamentos fosse voltar ao caos da linguagem na qual tudo ainda não se concatenou, sair de frases feitas para afirmações incompletas, pedaços de texto não amarrados. Isso explica também por que Artaud afirma em uma carta bem escrita e organizada a Rivière que “Não se trata de nada menos senão de saber se tenho ou não o

¹⁶³ “(...) la littérature, pour Blanchot, suppose le regard du poète, une expérience originelle dans les deux sens de cet adjectif: expérience fondamentale et expérience de l’origine.” In: Lévinas, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana, 2004, pp. 12-13.

¹⁶⁴ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 301.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 55.

direito de continuar a pensar (...)”.¹⁶⁶ Não se trata, pois, de falar bem, escrever bem, saber escrever, porque tudo isso já é situar-se na linguagem posterior ao ato de pensar. A lucidez de Artaud e a sua capacidade de relatar seu sofrimento são também a evidência de que ele já não pode pensar, pois elas aparecem quando ele já tem pensamentos. E ter pensamentos, ele nos conta, é perder o direito de pensar, privar-se da experiência primeira que é o pensar. Como, então, recuperar esse direito, acessar o pensar anterior a ter pensamentos?

¹⁶⁶ Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 24.

*Sim, sim,
é isso que
eu queria,
eu sempre quis,
voltar
ao corpo
em que eu nasci.*

Allen Ginsberg, *Canção*

Já afastado do pensar que ele reivindica, Artaud não cessa de tentar recuperá-lo. Às suas sucessivas tentativas de fazer poemas ligados a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, Blanchot dá o nome de combate. Escrever, para Artaud, não é constituir uma obra, mas tentar recuperar “o imediato que chama de ‘vida’”.¹⁶⁷ Na ocasião da correspondência com Rivière, o autor de *Pesa-Nervos* acreditava poder recuperá-lo. Para Blanchot, a relação com o que o poeta escreve muda com o tempo. “Artaud escrevia contra o vazio e para escapar dele. Escreve agora expondo-se a ele, tentando exprimi-lo e tirar dele uma expressão.”¹⁶⁸ Vazio inevitável e indestrutível, cujo lugar, *na leitura de Blanchot*, não é o do sequestro da vida de Artaud, mas o do início da própria vida. Vida que não pode ser mais esse imediato, como se, no início da sua existência, Artaud tivesse tido algo de concreto, algum tipo de excesso que perdeu, sensação de completude que ficou pra trás:

¹⁶⁷ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 52.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 54.

O que é primeiro não é a plenitude do ser, é a fenda e a fissura, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. 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.¹⁶⁹

Uma vez que essa experiência é inexprimível – a não ser pelo “grito feroz de uma abstinência” –, é sobre essa incapacidade de exprimir certas experiências que Artaud nos ensina:

Quando lemos essas páginas, aprendemos o que não conseguimos saber: que o fato de pensar só pode ser perturbador; que aquilo que existe para ser pensado é, no pensamento, o que dele se afasta, e nele se exaure inesgotavelmente; que sofrer e pensar estão ligados de uma maneira secreta, pois se o sofrimento, quando se torna extremo, é tal que destrói o poder de sofrer, destruindo sempre à frente dele mesmo, no tempo, o tempo em que ele poderia ser retomado e acabado como sofrimento, o mesmo acontece, talvez, com o pensamento.¹⁷⁰

Os dizeres de Blanchot nos levam a concluir duas coisas. A primeira: não se trata apenas de entender o sofrimento de Artaud como sofrimento de quem possuía certo ser e passa a ser privado dele. Para Blanchot, ao contrário, Artaud tinha, como experiência primeira, a falta. É ela que ele tenta recuperar, expressar. Se fracassa, é porque falar ou escrever lhe parecem adicionar muitos elementos a essa experiência que é mais de subtração do que de soma. No entanto, Blanchot afirma que:

(...) 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 ao seu pensamento e

¹⁶⁹ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 53.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 56.

que, por uma obstinação por uma obstinação grandiosa e horrível, se recusa a distinguir do pensamento.¹⁷¹

Esse trecho do capítulo do Blanchot sugere que Artaud, embora escreva para expor seu vazio, não parece se contentar com esse vazio que tenta expressar – o que nos faz pensar se Artaud, ao tentar aproximação com a vida e não suportar essa perda, de fato aprendeu a escrever para expor a falta ou se estaria ainda tentando repará-la. No seu comentário sobre Artaud e Blanchot, Derrida afirma que o Artaud apresentado em *O Livro por Vir* poderia ser uma das figuras da consciência da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, na sua tentativa constante de reparar uma cisão e se reconciliar com o mundo. Ora, se o Artaud apresentado por Blanchot nos lembra a batalha da consciência descrita por Hegel, o fato é que o próprio Blanchot parece menos interessado no horizonte de reconciliação do pensamento com o mundo do que na expressão do fracasso desse pensamento, na escrita que revela a separação enquanto separação, a falta como falta, sem uma etapa posterior em que essa fratura que é o próprio pensar fosse curada. Aqui, novamente temos a impressão de estar mais diante de Blanchot do que de Artaud. A Blanchot interessa o grito feroz da abstinência. O direito ao pensamento, do qual fala Artaud para Rivière, parece para Blanchot o direito a esse grito da abstinência, cuja existência não espera o fim da própria abstinência, mas fala o vazio enquanto vazio. Como gritar a própria falta? A segunda conclusão que extraímos dos trechos supracitados: se, como indicam as palavras finais de Blanchot, o sofrimento e o pensamento se igualam e se, ao operar essa identificação, Blanchot parece falar do pensamento primeiro – cuja definição talvez seja impossível, mas cujos vestígios, um certa descrição, encontramos no comentário de Blanchot a Paulhan, aquele pensamento formado por palavras soltas, frases não amarradas etc.. –, podemos distinguir ao menos dois registros de sofrimento. O primeiro deles constitui a própria experiência do pensamento primeiro. O segundo é aquele que encontramos nas cartas de Artaud a Rivière, sofrimento relativo a esse sofrimento primeiro e por isso posterior ao próprio pensar, sofrimento ligado à incapacidade de expressar algo. O segundo

¹⁷¹Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 55.

sofrimento pertence à linguagem adotada nas cartas. É queixa, atestado de insuficiência. Mas e o primeiro, no que consiste exatamente? Para respondermos, então, como recuperar o direito ao pensamento, buscamos compreender que tipo de sofrimento é esse pensamento do próprio pensar e que tipo de linguagem seria capaz do grito da abstinência.

Existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam. Existem outros cuja busca é, precisamente, sem objeto.

Maurice Blanchot, *Falar Não É Ver*

Desta vez, recorreremos a dois textos publicados no final dos anos 60, no volume I da *Conversa Infinita*, “A interrupção, Como que sobre uma superfície de Riemann” e “O pensamento e a exigência da descontinuidade”. O primeiro deles tem no título sinônimo da palavra “intermitência”, usada por Blanchot para falar dessa falta essencial que é o ser no capítulo “Artaud”: interrupção. Na descrição simples dada no primeiro parágrafo do texto, a interrupção é o intervalo entre duas falas em um diálogo. Mas essa simplicidade é logo descartada. O papel supostamente subordinado que a interrupção teria numa conversa passa a ser “tão enigmático que ele pode ser interpretado como

carregando o próprio enigma da linguagem”.¹⁷² Fazendo eco aos textos de Émmanuel Lévinas, citados direta ou indiretamente em diversas passagens de *A Conversa Infinita*, Blanchot pensa esse intervalo enigmático como o que revela a estranheza entre duas pessoas, entre o eu e o tu.¹⁷³ Pois falar do outro pode, facilmente, constituir discurso no qual “o ‘Eu’ quer anexar o outro (identificá-lo a si) fazendo dele a sua coisa ou estudando-o como uma coisa, ou ainda ele quer reencontrar no outro um outro eu mesmo, seja pelo reconhecimento livre ou pela união instantânea do coração”.¹⁷⁴ Mas há uma “outra modalidade (sem modo)”, na qual não há mais a “busca unificadora”.¹⁷⁵

Agora, o que está em jogo e pede (*sic*) entrar em relação, é tudo o que me separa do outro, quer dizer, o outro, na medida em que eu estou infinitamente separado dele, separação, fissura, intervalo que o deixa infinitamente fora de mim, mas também pretende fundar minha relação com ele sobre esta própria interrupção que é uma interrupção de ser – alteridade pela qual ele não é para mim, é preciso repeti-lo, nem um outro eu, nem uma outra existência, nem uma modalidade ou momento da

¹⁷² Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 131.

¹⁷³ Muitos textos de *Conversa Infinita* tematizam a questão da alteridade e a tentativa de se aproximar dela enquanto tal. Essa temática, tão cara a Lévinas, é muito presente nessa publicação de Blanchot. Fazemos aqui uma breve menção, pois o tema da alteridade não é central neste capítulo. Entendemos que, ao falar da linguagem que trata da alteridade sem aniquilá-la, Blanchot está pensando numa linguagem outra de forma mais geral. Ainda que o drama de Artaud não seja a impossibilidade de falar sobre os outros, por exemplo, a linguagem da descontinuidade apresentada por Blanchot parece ser uma possibilidade de expressão de experiências como as de Artaud. Na nossa leitura, a linguagem da descontinuidade não é pensada por Blanchot apenas para falar de outra pessoa, mas para falar do próprio eu e do mundo.

¹⁷⁴ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 133.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

existência universal, nem uma sobre-existência, deus ou não deus, mas o desconhecido em sua infinita distância.¹⁷⁶

Essa modalidade (sem modo, como destaca Blanchot) da interrupção que não visa à unidade nem estabelece com o outro qualquer tipo de relação é possibilidade de o outro se manter como o desconhecido, a alteridade radical, o inapreensível. O outro, como diz Blanchot, é aquele que não é, interrupção de ser. A passagem da interrupção que é apenas intervalo entre duas palavras e ainda constitui campo comum, possibilidade de relação entre duas pessoas que falam, para a interrupção que é justamente impossibilidade de qualquer tipo de relação é:

Mudança tal que falar (escrever), é *cessar de pensar unicamente visando à unidade* e fazer das relações de palavras um campo essencialmente dissimétrico que rege a descontinuidade: como se se tratasse, tendo renunciado à força ininterrupta do discurso coerente, de liberar um nível de linguagem no qual se possa ganhar o poder não somente de exprimir-se de uma maneira intermitente, mas de dar a palavra à intermitência, palavra não unificadora, aceitando de não ser mais uma passagem ou ponto, palavra não pontificante, capaz de ultrapassar as duas margens, que o abismo separa, sem preenchê-lo e sem reuni-las (sem referência à unidade).¹⁷⁷

Na busca pelo sentido desse ser que não é ser para Blanchot, encontramos novamente comentário do autor sobre tipos diferentes de pensamento. Há, na experiência da escrita, mudança do estatuto da interrupção, que deixa de ser mero

¹⁷⁶ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, pp. 133, 134.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 134, 135.

intervalo (ainda inserido em discurso que visa à unidade) para ser interrupção desse pensamento que visa à unidade. Os dois tipos de interrupção pertencem a “dois tipos de experiência da palavra”: o primeiro é dialético,¹⁷⁸ o segundo, não. A experiência da palavra dialética é “palavra do universo, tendendo para a unidade e ajudando a realizar o todo”.¹⁷⁹ Ela se distingue da experiência da interrupção que marca o estranhamento, a distância e a descontinuidade. Nessa ruptura com a experiência da palavra dialética em que a interrupção rompe com certa maneira de pensar, é instaurado outro modo de pensar. Mas nos enganamos se imaginamos a interrupção aqui como prenúncio de discurso que virá se opor à experiência da palavra dialética. O novo modo de pensar instaurado é a própria interrupção. Antes mero intervalo entre uma palavra e outra, entre uma fala e outra, a interrupção agora é fundo que se tornou figura. A intermitência como degrau para algo que será dito, caminho entre dois interlocutores, campo comum entre discursos diversos, tensão entre noções que se opõem, é abandonada. Agora é ela mesma que fala, embora sua fala seja mais silêncio do que palavra. Como diz Blanchot, há intervalos que são um fôlego tomado pela palavra, mas há aqueles que pretendem “destruí-la e asfixiá-la para sempre”.¹⁸⁰ No lugar do fôlego da palavra, seu cansaço e sua destruição. Talvez por isso Blanchot, nas linhas seguintes, mencione a dor, o cansaço e a infelicidade. Levantamos aqui a hipótese de que esses sentimentos e sensações significam, no texto do Blanchot, mais uma falta do que uma presença. Cansaço como privação de fôlego, dor como privação de prazer, infelicidade como privação de felicidade. Isso nos aproxima do sofrimento que Blanchot atribui a Artaud. O extremo do sofrimento que destrói a própria possibilidade do sofrimento pode ser entendido como o processo de privação que, no seu grau mais extremo, destrói a possibilidade de sofrimento futuro. Valeria pensar que o sofrimento é *sofrimento de um sujeito* que, privado de si mesmo, não poderia continuar a sofrer –

¹⁷⁸ Falamos alguns parágrafos abaixo sobre a dialética, tema que não havia ainda aparecido no nosso texto.

¹⁷⁹ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 135.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 136.

uma vez que para sofrer precisaria, antes, ser. Todos esses sentimentos e sensações ligados à falta têm ligação com um certo vazio do qual fala Blanchot:

Por exemplo, será que sabemos de que experiência se trata, quando a interrupção é devida ao cansaço, à dor ou à infelicidade (estas formas do neutro)? Podemos estar seguros de que, mesmo esterilizante, ela seja somente estéril? Não, nós não temos certeza (e de resto, isso reforça o cansaço e a infelicidade). Pressentimos também que se a dor (ou o cansaço e a infelicidade) escava entre seres um vazio infinito, esse vazio é talvez aquilo que mais importa conduzir até a expressão, deixando-o vazio, a tal ponto que falar por cansaço dor ou infelicidade pudesse ser falar segundo a dimensão da linguagem na sua infinitude.¹⁸¹

O vazio infinito escavado nos seres por esses sentimentos e sensações parece ser a própria falta, esta da qual Blanchot fala no texto de Artaud: a fissura, a fenda, a erosão. Esse vazio deve ser conduzido até a expressão, mas expressá-lo se torna um problema uma vez que a infelicidade, o cansaço e a dor são ligados à privação e parecem, por isso, incompatíveis com o discurso daquele que tem pensamentos.¹⁸² Como falar o vazio? Como expressar a interrupção? Uma resposta possível seria o silêncio, o mutismo. Mas, assim como há silêncios que falam, há palavras que interrompem. Não é, portanto, a atitude de não escrever, não falar, que permite a expressão dessa falta de ser da qual fala Blanchot. É isso que aprendemos no texto “O pensamento e a exigência da descontinuidade”. Ao criticar o saber universitário, constituído pela fala da continuidade, Blanchot destaca filósofos que se diferenciam dessa fala, como é o caso de Montaigne em seus *Ensaaios*.¹⁸³ Aqui, podemos igualar a

¹⁸¹ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2010, volume I, p. 136.

¹⁸² Aquele que tem pensamentos já ultrapassou o estágio desse pensamento primeiro que é experiência da falta, privação. O uso do verbo “ter” é interessante aqui. Ter pensamentos é diferente de pensar, experiência em que o sujeito não possui nada e parece privado até de si mesmo.

¹⁸³ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2010, volume I, p. 34.

fala da continuidade à linguagem e ao pensamento posteriores ao pensar original e distintos dele. Montaigne teria se diferenciado dessa fala majoritária na Filosofia, campo que pretende responder e estabelecer afirmações, pois seu texto seria constituído por perguntas e não por respostas. Essa diferenciação não foi produzida por mero mutismo – conhecemos, afinal, os textos escritos de Montaigne –, mas pela linguagem da descontinuidade, que produziria a interrupção, ruptura da continuidade.

(...) como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma? (...) toda linguagem na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, ainda mais, uma linguagem na qual tudo começa pela decisão (ou a distração) de um vazio inicial.¹⁸⁴

Assim como Paulhan indica que o melhor caminho para a expressão de ideias é o uso, e não a recusa das palavras, Blanchot entende que a interrupção não é o silêncio de quem não escreve, o não uso das palavras, mas a ruptura constituída pela linguagem que interroga. É preciso dobrar as palavras – e se deixar dobrar por elas, que, para Blanchot, na experiência da escrita não obedecem ao autor – para que se faça a interrupção. A escrita da descontinuidade tiraria a interrupção do seu papel de coadjuvante e a colocaria em evidência. Essa descontinuidade, diz Blanchot, poderia ser entendida como “um signo da infelicidade do entendimento e a compreensão analítica (...) marca da nossa finitude”.¹⁸⁵ Como se a linguagem capaz da interrupção marcasse justamente os limites daquilo que podemos saber e dizer sobre o mundo. Mas, em vez de aderirmos a essa conclusão, poderíamos acatar a sugestão de Blanchot, que, seguindo a trilha de Paulhan, também realiza sua revolução copernicana.

¹⁸⁴ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 37.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 38.

(...) por que o homem, supondo que o descontínuo lhe seja consubstancial e seja sua obra, não revelaria que o fundo das coisas ao qual, de alguma maneira, é necessário que pertença não tem menos a ver com a exigência da descontinuidade do que com a da unidade?¹⁸⁶

A revolução copernicana operada aqui é também anti-hegeliana, como nos explica o próprio Blanchot. A dialética de Hegel, ao tentar pensar a realidade como portadora de contrários e como processo, teria se pretendido capaz de apreender o homem, superando o abismo entre linguagem e realidade estabelecido por Kant. Nos textos de Blanchot dos anos 40 citados neste capítulo, a dialética não é alvo de críticas. Ao comentar *Les Feurs de Tarbes* em 1949, Blanchot contrapõe a linguagem da poesia à linguagem conceitual que carregaria os princípios de identidade e não contradição. Não podemos simplesmente igualar o pensamento de Hegel a esse pensamento conceitual, uma vez que o autor de *Fenomenologia do Espírito* propõe método que, justamente, entende a realidade como portadora de contradições. A recusa do princípio de não contradição seria então processo que superaria o pensamento conceitual do qual fala Blanchot em “O mistério nas letras”. No entanto, a realidade é entendida por Hegel como compatível com o próprio método dialético. Para usar palavra trazida por Blanchot em seu texto, haveria consubstancialidade entre a dialética e a realidade. No método hegeliano, assim como há as contradições, há também a superação dessas contradições e um processo cujo fim é a unidade.

A revolução copernicana de Blanchot propõe que pensemos a linguagem da descontinuidade, esta sim, como consubstancial ao homem. Linguagem que compreende o vazio constitutivo do próprio homem sem visar à “continuidade, unidade ou reunião de ser”.¹⁸⁷ E se não houvesse unidade na realidade? E se o homem fosse entendido não como unidade, mas como dispersão? Para essa mudança de perspectiva,

¹⁸⁶ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 38.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 39.

que abole a unidade tanto da própria realidade quanto do discurso, Blanchot pensa na linguagem da descontinuidade. Essa linguagem não seria a do ser, de modo que ela nos faria sair não só “da dialética, mas também da ontologia”.¹⁸⁸ Estabelecemos aqui uma definição bastante simples de ontologia, como a descrição daquilo que é. Se a existência é primeiro a falta, mais do que o ser, também a descrição daquilo que é começa a ruir. A linguagem da descontinuidade, portanto, sai da dialética, pois não visa à unidade como final do seu processo, e também da ontologia, pois não se pretende discurso sobre o ser.

A linguagem e o pensamento da razão receberam, nos textos que citamos de Blanchot, diversos nomes. Linguagem pura, pensamento conceitual, razão, linguagem corrente etc. A linguagem e o pensamento dialéticos, ainda que não signifiquem toda e qualquer linguagem da razão, porque se distinguiriam da linguagem conceitual que trabalha com o princípio da não contradição, fariam parte desse domínio que não apreende o pensamento primeiro, pois tenta sempre apreender como razão aquilo que é insensatez.¹⁸⁹ Onde há fragmentação, descontinuidade, dispersão, a linguagem conceitual ou a linguagem dialética leem continuidade, unidade. A hipótese de Blanchot, exibida no final do texto “O pensamento e a exigência de descontinuidade” e no texto “Artaud”, parece afirmar que, assim como haveria um pensamento e uma linguagem

¹⁸⁸ Blanchot, Maurice. *A Conversa Infinita*, volume 1. São Paulo: Escuta, 2010, p. 39.

¹⁸⁹ Sobre a análise de texto, empreendida pela linguagem conceitual, e o mecanismo da linguagem que escapa a essa análise, Blanchot diz: “Assim aqui é o jogo da loucura: mesmo se mostrando como razão cada vez que a vemos pela análise, ela se reconstitui como insensatez cada vez que é retomada pela fórmula”. In Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 62.

anteriores ao pensamento e à linguagem que costumamos conhecer e usar, também no plano da existência haveria uma experiência primeira diferente da que costumamos conceber. Existência fragmentária e descontínua, em que antes do ser há a falta. Como já dissemos, Derrida, ao comentar a leitura que Blanchot faz de Artaud, percebe que a figura de Artaud no texto blanchotiano poderia ser uma das figuras da consciência da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel. De fato, o Artaud apresentado por Blanchot está apartado do mundo e trava combate para recuperar vínculo perdido. Que vínculo? A própria vida imediata que parece lhe ter sido arrancada. Mas esse mesmo Artaud, na conclusão do texto de Blanchot, passa a escrever não mais para acabar com a falta, a ferida, mas para expô-la. Georges Poulet descreve o próprio Blanchot de forma análoga à da descrição derridiana do Artaud no texto de Blanchot: Blanchot seria uma espécie de narrador de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, em constante procura pelo que perdeu no passado.

Entendemos que o próprio Blanchot, em seus textos, descreve e realiza o combate de Artaud. Combate que nos parece a própria relação do escritor com a linguagem. Na escrita literária, quando a linguagem se realiza, o autor experimenta afastamento do mundo e de si mesmo. Sua mão que escreve, escreve à sua revelia, como mostra a imagem de abertura do texto de Blanchot “A literatura e o direito de morte”.¹⁹⁰ O lugar do escritor é o lugar da perda, da separação, do afastamento. Sua posição, diante da linguagem, é mais passiva do que ativa: ele assiste à realização da linguagem que leva à dissolução do mundo. Tudo se dissolve e o texto, iniciado pelo autor, parece continuar como uma voz que se fala sozinha, sem a necessidade daquele que pegou a pena para começar a escrever. Que a linguagem literária seja esse movimento que busca a origem, como já ressaltamos, *ça va sans dire*. Esse movimento explica a aproximação entre o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* e Blanchot. Percebemos, no entanto, uma pequena diferença entre os textos de Blanchot e a busca pelo instante perdido dos livros de Proust. É que Blanchot, ao falar de Artaud na idade

¹⁹⁰ “A literatura e o direito à morte”. In: Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Roco, 1997.

madura, parece também falar de si mesmo. Tomamos aqui a liberdade de reescrever uma das frases do capítulo “Artaud”: Blanchot não escreve contra o vazio. Escreve-o para “exprimi-lo e tirar dele uma expressão”.¹⁹¹ Parece-nos que os textos de Blanchot apontam para um desejo de separação e dissolução total do mundo e de si. Desejo de apagamento, mais que desejo de aparecimento. Busca pelo processo que faz o mundo ruir no lugar da procura pelo mundo perdido. Assim, se Artaud vive sofrimento que é a impossibilidade do pensamento, e se Blanchot reconhece esse sofrimento, arriscaríamos dizer que o trabalho da escrita de Blanchot é o fim do sofrimento desse sofrimento. Se não restam dúvidas de que pensar – e escrever textos literários – são processos que levam ao sofrimento, Blanchot não vive o sofrimento secundário de tentar acabar com o sofrimento primeiro que é pensar e escrever. Ao contrário, trata-se de expor esse vazio, viver a experiência de escrita e de pensamento até o fim. Findo o sofrimento daquele que tenta recuperar o mundo e a si mesmo, resta o sofrimento próprio dessa experiência de pensar que escapa ao próprio pensamento, experiência do direito ao grito que diz a abstinência.

*

Nosso objetivo neste capítulo era entender a aproximação entre pensamento e sofrimento, questão cuja resposta foi encontrada, ainda que parcialmente. Solucionada uma parte de nossas dúvidas, perguntamos agora em que medida as reflexões de Blanchot sobre Artaud podem nos ensinar sobre a questão da autobiografia.¹⁹² Sabemos que a linguagem literária, para Blanchot, não realiza a reprodução perfeita da realidade. Ao contrário, é ao afastamento da realidade e ao advento da palavra que se

¹⁹¹ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes: 2005, p. 54.

¹⁹² Este capítulo foi apresentado no exame de qualificação, em dezembro de 2017. A ideia de pensar o conjunto dos capítulos como textos que falam do desaparecimento como autobiografia só surgiu, como já assinalamos na Introdução, em 2019. Dizer que o capítulo sobre Artaud e Blanchot tratava, desde sua primeira redação, da questão da autobiografia seria falseá-lo. Resolvemos, por isso, manter o texto original, e acrescentar este parágrafo final escrito mais de um ano após o exame da qualificação. Sobre o termo autobiografia, indicamos a nota 104 do capítulo 1 desta dissertação.

transformou em imagem que assistimos na literatura. Sendo assim, não podemos ler os primeiros poemas de Artaud como cópia fiel de sua vida, reprodução perfeita de algum estado de espírito, momento de sua existência. Toda linguagem literária é criadora, instaura mais do que copia, afasta e destrói mais do que reproduz. Mas há uma diferença entre os poemas de Artaud e suas cartas a Rivière, esses dois conjuntos de texto parecem ter estatutos distintos no capítulo que Blanchot dedica ao dramaturgo. Ora, se nesse mesmo capítulo Blanchot nos fala da experiência que não é o ser, mas a falta, a erosão, entendemos os poemas de Artaud como aquilo que mais pode se aproximar dessa experiência. Se tanto as cartas quanto os poemas são ficções, os poemas podem ser um tipo de ficção mais próxima da experiência de ausência de pensamento tantas vezes assinalada por Artaud. Qual parece ser o erro de Rivière, para além de sua expectativa de certa superação dos conflitos e sofrimentos relatados pelo jovem poeta? Enxergar nas cartas, mas não nos poemas, as confissões dos conflitos e problemas de seu interlocutor. Quando Artaud fala de seu sofrimento ao editor, é como se expusesse sua intimidade, narrasse os percalços da sua escrita, colocando-se no texto, mostrando ao editor como se sente. Mas a experiência existencial passada para o papel, desconfiamos, não está só nas cartas. São os poemas sua primeira expressão nessa história. O homem articulado, cuja escrita impressiona Rivière, e sua produção de cartas são também uma espécie de ficção, não o retrato perfeito – e único – do autor. Os poemas de Artaud, por sua vez, não são pura negação da sua intimidade, dos seus relatos, da sua vida. Eles são outro tipo de aproximação da existência, tentam falar de uma experiência que não poderia ser expressa nas cartas, nas confissões, no discurso bem amarrado e coerente de Artaud. Talvez as cartas de Artaud a Rivière sejam mais passíveis de uso para uma pesquisa sobre a vida do dramaturgo do que seus primeiros poemas. Apostamos, na nossa leitura, que os poemas são, ao mesmo tempo, registro autobiográfico e impossibilidade desse registro. O fato de Artaud, no limite, não conseguir explicar o que sente quando escreve as cartas não se deve a sua incompetência, mas ao fato de que algumas experiências existenciais são inenarráveis, ou ao menos não capturáveis por alguns tipos de discurso. Se Artaud conseguisse fazer um relato rico do que viveu, falsearia sua experiência. Toda frase que trata da falta, da

fissura, realiza seu contrário: o excesso, a presença. Frases curtas, pobres, versos defeituosos são talvez a forma menos distante de falar daquilo que não se presta à palavra porque é anterior a ela. Quando Artaud insiste em conversar com Rivière e defende seus poemas, parece-nos que ele precisa do registro da experiência muito particular que vive. E quando Rivière sugere que a troca de cartas seja publicada junto com os poemas, ele reage à proposta: “Por que mentir, por que colocar no plano literário algo que é o grito da vida mesmo, por que dar aparência de ficção ao que é feito da substância inextirpável da alma e que é como a reivindicação da realidade?”.¹⁹³ O editor não entende o que se passa, mas não é por capricho que Artaud não lhe fornece mais informações sobre o que vive, e sim por impossibilidade. Ao insistir sobre seus poemas, Artaud não exalta a qualidade literária do que escreve, mas fala da necessidade de escrevê-los, do seu direito à existência. A insistência de Artaud parece-nos a defesa de uma escrita que registre o que ele vive quando sofre sua ausência de pensamento, escrita em alguma medida autobiográfica. Mas também escrita contrária à autobiografia, já que distante do texto e do tom que Artaud usa, por exemplo, em suas cartas. Se uma biografia ou uma autobiografia são comumente entendidas como sequências de frases que compõem um todo na qual a vida de alguém é relatada, os poemas de Artaud podem ser lidos como contrários aos textos autobiográficos porque possuem interrupções, falhas, e não uma linearidade que daria conta de certa trajetória do indivíduo. Autobiografia que é mais desaparecimento do que aparecimento do próprio Artaud, já que ela tenta tratar dos momentos em que tudo lhe falta, arrebatamento ligado à experiência de ausência, do sofrimento que é mais privação do que excesso. Assim nos parece a autobiografia impossível necessária¹⁹⁴ do jovem Artaud. Impossível porque mais avessa do que simpática a frases bem articuladas, impossível também porque sempre incompleta, mas necessária porque ligada à experiência central na vida do jovem poeta, que ele precisa, de alguma forma, gritar:

¹⁹³ Kiffer, Ana (Org.). *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 317.

¹⁹⁴ Fazemos referência à “morte impossível necessária”, do livro de Maurice Blanchot *Écriture du Désastre*, que comentamos no próximo capítulo desta dissertação.

fragmentos, balbucios, versos mal-acabados, registro impossível necessário de experiência de ausência de pensamento que o autor do *Teatro e Seu Duplo* um dia viveu.

Capítulo 3

O espelho estilhaçado

[Maurice Blanchot e a escrita autobiográfica em *L'Instant de Ma Mort*]

Ópios, édens, analgésicos não me toquem nessa dor

Ela é tudo que me sobra

Morrer vai ser a nossa última obra

Itamar Assumpção, *Dor Elegante*

“20 de julho. Há cinquenta anos conheci a felicidade de quase ter sido fuzilado.”¹⁹⁵ Assim são as palavras de Maurice Blanchot a Jacques Derrida na carta enviada em 20 de julho de 1994, que conta o episódio de 1944 no qual Blanchot teria sido colocado contra o muro e quase morto pelo exército alemão. A carta a Derrida não é o primeiro momento em que Blanchot relata esse acontecimento do fim da Segunda Guerra. O episódio tinha sido já descrito a Jacques Prévost, Dionys Mascolo e Roger Laporte, conforme nos conta Christophe Bident, biógrafo do escritor e filósofo. Além disso, Blanchot escrevera *La Folie du Jour*, romance em que há menção à cena do quase fuzilamento. Mas é só em 1994 que Blanchot publica *L'Instant de Ma Mort*, ficção de pouquíssimas páginas em que relata o que lhe aconteceu naquela noite. A publicação pode surpreender alguns de seus leitores. Durante toda a sua vida, Blanchot não se deixou fotografar ou filmar, recusou-se a dar entrevistas e se manteve recluso. Sua única biografia era uma frase que abria seus livros escrita pelo próprio autor: “Maurice

¹⁹⁵ Blanchot apud Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 61.

Blanchot, romancista e crítico, nasceu em 1907. Sua vida é inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio”. Embora muitos de seus textos tenham tematizado a literatura e a morte, é só em 1994 que ele escreve sobre a morte relatando um episódio biográfico. O título *L’Instant de Ma Mort* parece anunciar que o autor tratará não da morte impessoal, da morte ligada à terceira pessoa, ao *ele*, da morte tal como apresentada e discutida no livro *Espaço Literário*, mas da sua quase morte, da experiência de proximidade com a morte vivida na primeira pessoa do singular.

Eis uma das versões¹⁹⁶ do que foi vivido por Blanchot, contada a partir do capítulo “O prisioneiro dos olhos que o submetem”,¹⁹⁷ da biografia escrita por Bident: Blanchot tinha estado em Paris no início do ano de 1944, mas voltara a sua cidade natal em maio. Em julho, quando o exército alemão começava a recuar e tirar suas tropas do território francês, quando, enfim, chegavam ao fim a ocupação nazista e o governo de Vichy, o município de Dévrouze, onde se situa o pequeno vilarejo em que nasceu Blanchot, Quain, passou por um episódio de terror. Ataques do exército alemão, casas e sítios queimados, cidadãos assassinados etc. Blanchot, que estava em sua casa com a mãe, a tia, a irmã e o irmão, abriu a porta para alguém que tocava e deparou com um oficial alemão acompanhado de uma dúzia de soldados que o tirou para fora da residência. Colocado contra o muro enquanto os alemães revistavam a propriedade de sua família, foi condenado ao fuzilamento. Mas, antes que alguém atirasse, o oficial que

¹⁹⁶ Como mostra Bident, nas cartas e relatos do filósofo aos amigos há pequenas diferenças (em uma das versões, o irmão de Blanchot está junto com ele, por exemplo). O que contamos neste parágrafo não tem o intuito de se apresentar como versão oficial ou mais verdadeira. Fazemos uma das reconstituições possíveis do que é narrado, descartando, desde o início, a ilusão de termos acesso à versão mais verdadeira – se é que é possível falar de versão mais verdadeira pensando na natureza dos relatos, sobretudo quando esses relatos são feitos por Maurice Blanchot.

¹⁹⁷ Bident, Christophe. *Maurice Blanchot, Partenaire Invisible*. Seyssel: Champs Vallon, 2008.

comandava a ação foi chamado para resolver alguma questão longe dali. Um dos soldados então se aproximou e anunciou a Blanchot que eles, os subordinados do alemão que não estava mais presente, eram do exército de Vlassov e haviam sido presos pelo exército inimigo. Satisfeitos com alguns bens saqueados da casa de Blanchot, os russos o deixaram fugir para o bosque que ele conhecia desde a infância e onde pôde se esconder de um possível retorno do oficial nazista.

Os relatos de amigos e conhecidos, as cartas que Blanchot trocou ao longo de sua vida e a curta narrativa de um quase fuzilamento durante a Segunda Guerra Mundial fazem com que alguns leitores considerem esta obra de Blanchot um romance autobiográfico e também um texto testamentário. Blanchot estaria, no livro de 1994, relatando final e publicamente o que lhe acontecera naquela noite em Quain. Embora as ficções e a discussão sobre a morte estejam presentes em boa parte de sua trajetória, haveria em *L'Instant de Ma Mort* algo inédito. É assim que veem Jacques Derrida e Philippe Lacoue Labarthe, é assim que o texto aparece apresentado na obra de Bident – no capítulo intitulado “Literatura e Testemunho”. Ler esse pequeno romance, esse *récit* de poucas páginas, seria então finalmente ler um episódio marcante na vida de Blanchot contado por suas próprias palavras em um livro e não só em cartas e relatos privados, sem a mediação de terceiros ou sem que o episódio fosse apenas uma rápida citação dentro de livros ficcionais. Cinquenta anos depois do episódio, Blanchot finalmente se expôs e apresentou em um livro o que se passou. Depois de uma sequência de recusas, recuos, afastamentos, de uma trajetória marcada pelo desaparecimento gradual da cena pública, pela discrição, pelo recolhimento, estaríamos, enfim, diante de Blanchot por ele mesmo: momento de autoexposição, de confissão, de testemunho, de relato autobiográfico.

A vontade de enxergarmos em *L'Instant de Ma Mort* a voz de Blanchot sem mais recuos, máscaras, recusas, é tentadora. Mas a tentação parece ser também traição. Desde os anos 40, nas suas crônicas publicadas no *Journal des Débats*, Blanchot pensava

“O eu literário”,¹⁹⁸ a distinção entre autor e narrador, a separação total entre a voz daquele que escreve e a voz literária. Se essa distinção aparecia em crônicas curtas que comentavam livros recém-publicados, os livros que surgem após o fim da Segunda Guerra trazem-na mais bem formulada: a leitura dos textos teóricos de Mallarmé e a separação entre linguagem bruta e linguagem poética em *A Parte do Fogo* ou a cena da mão que escreve sozinha, à revelia do autor, no texto “Literatura e o direito à morte”; a solidão essencial como distinta da solidão mundana, presente na passagem do *eu* a *ele* que teria sido percebida e descrita por Franz Kafka, apresentada no início de *Espaço Literário*; a não identificação entre Homero e Ulisses no “Canto das Sereias”, texto primeiro de *O Livro por Vir*; os diversos textos de *Conversa Infinita*. Blanchot nunca anunciou um projeto filosófico composto de diversas publicações nem tratou o conjunto de suas obras como um sistema. Sabemos que sua escrita, antes mesmo de ser fragmentária,¹⁹⁹ já é fragmentada. Seus primeiros livros teóricos são compilações de artigos e ensaios já publicados em revistas que ele reúne, acrescentando às vezes alguns textos inéditos. Diante dessa obra que avança sem necessidade de retomar premissas estabelecidas no início do percurso, desautorizados a ler sistematicamente ou buscar coerência interna na obra blanchotiana, percebemos, no entanto, repetição de uma afirmação nos livros que citamos acima: quem fala no texto literário é a voz do próprio texto, não a do sujeito que escreve.

Eis a nossa traição a Blanchot: ler *L’Instant de Ma Mort* como texto autobiográfico sabendo do que o mesmo autor afirma em diversas publicações. Entender o livro de 1994 como confessional e também como testemunho de um episódio de guerra, lembrando-nos que a literatura não é apresentada por ele como relato do que já passou, mas como linguagem que instaura o próprio acontecimento.

¹⁹⁸ Blanchot, Maurice. *Chroniques Littéraires du Journal des Débats, Avril 1941-Août 1944*. Org.: Christophe Bident. Paris: Gallimard, 2007, cap. “Le Je Littéraire”.

¹⁹⁹ Comento, algumas páginas à frente, um pouco sobre a escrita fragmentária em Maurice Blanchot.

Como entender o caráter autobiográfico do texto cujo autor, nos parece, tentou escapar à autobiografia? Mas como, também, ignorar a particularidade desse livro, o tipo de comentário feito por figuras como Derrida, cuja relação com Blanchot não se resumia apenas à leitura de seus textos? De que forma não pensar na semelhança entre a história contada aos amigos do autor e o conteúdo do romance? Será possível ignorar, também, a literatura produzida sobre a obra de Maurice Blanchot antes do nosso texto? Por qual caminho falar sobre Blanchot desconsiderando a fortuna crítica deixada pelos leitores e comentadores? Soma-se a essa lista de dúvidas acerca de *L'Instant de Ma Mort* também o fato de, a partir dos anos 70, Blanchot usar cada vez mais a primeira pessoa do singular em seus livros e evocar lembranças de sua vida em alguns deles, como é o caso de *Une Voix Venue D'ailleurs*. A questão da traição nos remete a outra, anterior ao problema que nos colocamos diante do *récit* de 1994: falar sobre Blanchot numa dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo não é, independentemente do que seja afirmado, uma enorme traição? Tentar compreender (e por isso também explicar) questões deixadas por Blanchot em texto cuja forma acadêmica se aproxima mais do que o autor criticava (textos em que a linguagem é instrumentalizada por discurso não fragmentado e composto por introdução, desenvolvimento e conclusão) não é, por si só, ato que trai o autor? Provavelmente sim. Assumindo que qualquer trabalho acadêmico sobre Maurice Blanchot invade – mais do que abriga – seus textos e assumindo o risco da discussão que faremos a seguir, apresentamos enfim nossa questão neste capítulo: como podemos ler *L'Instant de Ma Mort*? O que pode significar esse livro tão peculiar, publicado no fim da vida de Maurice Blanchot? O que podemos dizer sobre o texto que nos parece, ao mesmo tempo, ficção, reflexão filosófica e autobiografia? São essas as perguntas que nos guiam no texto que se segue.

*

Embora a literatura seja assunto recorrente das obras de Blanchot, as autobiografias²⁰⁰ não parecem ser o assunto preferido do autor. Podemos destacar, no entanto, três textos de épocas distintas que falam, direta ou indiretamente, da escrita autobiográfica. Em outubro de 1943, Maurice Blanchot publica o artigo “Récits autobiographiques”²⁰¹ no *Journal des Débats*. O ponto de partida do texto é a afirmação de Roger Caillois sobre romances. Da constatação de que o romance é, naquele momento, o gênero mais numeroso da literatura (há mais publicações de romances do que de poesias, por exemplo) e de que, também, neles tudo é permitido, não há regras, Caillois nota o interesse maior do público pelas biografias romanceadas. Os leitores gostam mais de dados biográficos de Montaigne do que de seus *Ensaio*s, por exemplo, ou então preferem a vida dolorosa de Baudelaire a *As Flores do Mal*. Contrapondo-se a Caillois, Blanchot afirma que não apenas os romances, também a poesia e outros gêneros da literatura não têm regra. A literatura busca se livrar de todas as convenções, mesmo quando sua forma não é o romance. Mas o que mais nos interessa aqui é atentar ao que Blanchot comenta sobre as biografias. Contra a separação entre romances e biografias romanceadas, o filósofo pergunta por que hesitamos tanto em considerar textos autobiográficos – registros em diários, por exemplo – como textos literários. O que, afinal, nos desautoriza a ler *As Confissões* de Rousseau como uma obra literária? É claro, no entanto, que as obras nomeadas autobiográficas, ainda que sejam consideradas literárias, guardam peculiaridade. Afinal, na experiência dessas autobiografias ou confissões o leitor faz leitura onde “há uma pesquisa, portanto um testemunho histórico, ele se encontra na familiaridade de um grande nome”.²⁰² A expectativa do leitor, quando encontra uma autobiografia, é muito específica. Ele não se comporta como quem, de partida, sabe que lerá um texto que é pura ficção, invenção.

²⁰⁰ Neste capítulo trazemos algumas citações do próprio Maurice Blanchot sobre a autobiografia. Mas, de todo modo, indicamos a leitura da nota 101 desta dissertação, que esclarece o uso que fazemos da palavra autobiografia no título do trabalho e nos capítulos 1 e 2.

²⁰¹ Blanchot, Maurice. *Chroniques Littéraires du Journal des Débats, Avril 1941-Août 1944*. Org.: Christophe Bident. Paris: Gallimard, 2007, cap. “Récits autobiographiques”.

²⁰² Ibidem, p. 477.

Quem, no entanto, garante a sinceridade do autor? Blanchot coloca essa questão problematizando não o caráter dos que escrevem sobre si mesmos, mas a própria constituição da memória. “Não existem lembranças exatas e existem menos ainda relatos verídicos.”²⁰³ Ainda que o escritor tenha boa vontade, escreve lidando com “as miragens da memória que, tendo guardado alguns fatos uma impressão muito viva, se lembra, mais do que os próprios fatos, de fatos análogos ou diferentes capazes de produzir a mesma impressão”.²⁰⁴ Por fim, além de qualquer pessoa que tenta se lembrar do passado viver a impossibilidade de repetir exatamente as impressões que teve, há as dificuldades do autor que lida com as questões da própria escrita. É da “fatalidade deste gênero de composição” que aquele que viveu os eventos os ultrapasse, “tomando consciência deles como escritor”.²⁰⁵ Nem a memória nem a escrita mantêm “o caráter bruto e como que material dos eventos”. Aquele que busca a realidade encontra, no lugar disso, “uma existência literária”.²⁰⁶

No capítulo “O diário íntimo e a narrativa”, publicado em *O Livro por Vir*, em 1959, Blanchot parece mudar um pouco o que afirmava em 1943. Embora não haja nele uma só vez a palavra biografia ou autobiografia, escolhemos esse texto, pois Blanchot fala da especificidade do diário, esse escrito em que cada um fala de si mesmo – daí nosso interesse pelo texto, na medida em que todo diário é autobiográfico. Enquanto a crônica do *Journal de Débats* enfatizava a diferença da postura do leitor diante de livros ficcionais ou autobiográficos, o texto de 1959 estabelece diferença entre os próprios textos escritos. A postura observada agora é a do autor, não a do leitor. O diário “deve respeitar o calendário”.²⁰⁷ Mesmo que pareça “livre de toda forma” e que aquele que o

²⁰³ Blanchot, Maurice. *Chroniques Littéraires du Journal des Débats, Avril 1941-Août 1944*. Org.: Christophe Bident. Paris: Gallimard, 2007, cap. “Récits autobiographiques, p. 478.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem, p. 479.

²⁰⁷ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270.

assina possa escrever “tudo que lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser”, o diário está submetido à ordem dos dias, ao tempo linear de um dia após o outro. Aquele que o escreve usa essa ordem como uma “proteção”²⁰⁸ e aquilo contra o que ele se protege é, exatamente, a escrita. Talvez o exemplo mais significativo que Blanchot nos forneça nesse texto seja o de Virginia Woolf.²⁰⁹ Elogiada pelo autor – “uma artista tão empenhada em criar uma obra que retivesse somente a transparência, a auréola luminosa e os leves contornos das coisas” –, descrita como escritora pura, ela ainda assim teve a necessidade de escrever um “diário tagarela em que o Eu se derrama e se consola”.²¹⁰ Por que a necessidade do diário em Woolf? Para Blanchot, o diário é “uma proteção contra a loucura, contra a escrita”.²¹¹ No romance *As Ondas*, “ruge o risco de uma obra em que é preciso desaparecer”.²¹² Esse desaparecimento, nos parece, é o da própria autora, cuja experiência da escrita seria arrebatadora. O diário do “Eu tagarela” seria uma forma de se salvar do desaparecimento vivido na obra literária. Acontece que essa forma é uma enganação: não há como salvar o eu. “O que há de singular nessa forma híbrida, aparentemente tão fácil, tão complacente e, por vezes, tão irritante pela agradável ruminação de si mesmo que mantém (como se houvesse o menor interesse em pensar em si, em voltar-se para si mesmo), é que ela é uma armadilha.”²¹³ Mesmo quando o autor está disposto a fazer um diário, não uma obra ficcional, ele precisa da

²⁰⁸ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270.

²⁰⁹ Como já indicamos no capítulo 1 desta dissertação, Virginia Woolf não fazia apenas diários em que contava sua vida, mas também diários em que registrava elementos de seus livros de literatura durante seu processo de escrita. Entendemos que, mesmo que Blanchot se restrinja ao segundo caso (diários que contam sobre a fatura de um livro e não sobre a vida privada da escritora), ainda assim podemos falar de um registro autobiográfico, uma vez que nos diários há a ordem dos dias e o registro da primeira pessoa do singular, elementos que são abalados na narrativa.

²¹⁰ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 272.

²¹¹ *Ibidem*, p. 273.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*, p. 274.

escrita para realizá-lo. A escrita transforma o que é escrito, ela “altera o dia”.²¹⁴ Se o diário e a narrativa têm a escrita em comum, entendemos que, apesar de destacar elemento ausente no texto de 1943 – a saber: a decisão do autor de escrever um diário e sua relação com esse diário –, Blanchot continua fiel à ideia de que um diário ou outro escrito pode ser lido como romance. Pois aquilo que altera o dia e transmuta todas as coisas, aquilo que desobedece às regras é a escrita, e não propriamente um gênero literário específico (como pensava Caillois ao falar do romance). É possível extrairmos desse capítulo o que pensa Blanchot sobre essa forma específica de autobiografia – específica porque nem todo diário é escrito para ser publicado ou lido, geralmente não o é –: ela é uma armadilha, porque a intenção de escrever aquilo que foi vivido é rapidamente destruída pela própria escrita, cuja tarefa de reproduzir fielmente o passado é impossível.

Em 1980, Blanchot escreve enfim sobre o ato de fazer uma autobiografia. Em um fragmento de *L'Écriture du Désastre*, podemos ler:

Escrever sua autobiografia, seja para se confessar, seja para se analisar, seja para se expor aos olhos de todos, à maneira de uma obra de arte, é talvez procurar sobreviver, mais por um suicídio perpétuo – morte total enquanto fragmentária.

Escrever-se é parar de ser para se confiar a um anfitrião – outro, leitor – que só terá doravante por vida sua existência.²¹⁵

O livro de 1980 guarda diferença grande com os textos que citamos até aqui (como *O Livro Por Vir* ou *Conversa Infinita*). *L'Écriture du Désastre* faz parte do conjunto de textos fragmentários de Blanchot. Já afirmamos na introdução deste capítulo que sua obra é toda fragmentada, uma vez que a maioria de seus livros são reuniões de artigos

²¹⁴ Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 275.

²¹⁵ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 105.

publicados isoladamente. A partir 1962, com *L'Attente, L'oubli*, uma parte da produção textual de Blanchot ganha forma fragmentária. No lugar de conjunto de textos corridos – ensaios, artigos, crônicas –, o livro é composto de fragmentos. Cada um deles é marcado por um losango no início do parágrafo. Não se trata apenas de uma nova diagramação dos livros. Blanchot nos apresenta pequenos textos que não necessariamente são a continuação, o contraponto ou a conclusão do parágrafo anterior. Em *Le Pas Au-delà*, publicado em 1973, por exemplo, encontramos, além de pequenos textos (fragmentos) mais teóricos, trechos do livro escritos em *italic*. Eles contam partes de histórias, falam de um “ele”, uma personagem que surge em cenas que lemos como ficcionais. Nesse exemplo, além do caráter fragmentário, o texto também carrega uma espécie de dupla nacionalidade. Quando olhamos para livros como *Espaço Literário* e *Thomas L'Obscur*, sabemos dizer qual deles pertence à teoria e qual deles pertence à ficção. Em *Le Pas Au-Delà*, uma parte dos fragmentos se assemelha a reflexões enquanto a outra lembra mais o que costumamos chamar de literatura. O livro, tomado como conjunto de fragmentos, poderia ser lido como um híbrido de ficção com teoria. Mas a palavra “híbrido” parece inadequada, uma vez que os fragmentos teóricos e ficcionais justamente não se misturam, não se fundem para formar um terceiro gênero literário. Eles coabitam essa totalidade que chamamos de livro sem, no entanto, se unirem nem formarem uma grande linha de pensamento que o leitor compreenderia ao final de sua leitura. Coexistem, mas fazem isso à distância, existem em conjunto sem perderem, cada um, sua particularidade, se relacionam um com o outro na medida em que não se relacionam.

Há uma tentação corrente na leitura dos livros (ditos) fragmentários de Blanchot. Costurar os parágrafos, buscar continuidade entre um e outro, achar o fio condutor do que afirma o autor e conseguir reescrever tudo aquilo de forma menos despedaçada. Há uma espécie de vício na “cura” desse tipo de texto. Uma escrita fraturada pode ativar em nós o desejo de reconstituir a unidade que teria sido desfeita, como o espectador dos filmes de Jean-Luc Godard que, surpreso com cena nova cujo conteúdo não guarda familiaridade com a cena anterior, tenta amarrar a sequência de imagens. Tentativa em muitos casos vã, pois na sala do cinema não podemos pausar o filme. Antes mesmo que

conseguimos relacionar duas cenas díspares, já estamos assistindo a uma terceira cena. Na leitura de textos, o tempo não é contado no relógio. Um filme do Godard pode durar duas horas. O público da sessão passará por esse tempo cronológico. Um livro, não. O mesmo romance pode ser lido em um dia por alguém que ficou aficionado e ser abandonado pelo leitor entediado que, depois de um mês, se cansou daquela história e não concluiu sua leitura. Essa especificidade do tempo leitura nos permite reler os fragmentos, grifá-los, amarrá-los uns aos outros. Contra a experiência da descontinuidade, do texto cuja forma não se rende à unidade, das reflexões sem síntese, podemos cair na tentação de rearticular os fragmentos apresentados. A ideia de recomposição de uma unidade parece não só impossível como antiblanchotiana. A unidade, nos parece, nunca existiu, fazer qualquer coisa semelhante à sua recomposição seria simular um passado inexistente do texto. Mas mais uma vez nos vemos traindo nosso autor. Para entender esse curto fragmento que fala do ato de escrever sua autobiografia como um suicídio constante, recorreremos todavia a algumas outras páginas de *L'Écriture du Désastre*. Se questionar a unidade desse livro parece ser a pergunta errada a ser feita para uma obra de Maurice Blanchot, falar dela nos leva a crer que toda reflexão sobre esse autor funciona como um mosaico.²¹⁶ Perdida a ilusão da unidade original da obra, podemos combinar fragmentos e formar mosaicos sempre incompletos e defeituosos. Assumindo esse mosaico que já nasce destinado à incompletude, buscamos em outros fragmentos de *L'Écriture du Désastre* alguma resposta à pergunta: o que significa esse suicídio perpétuo da autobiografia?

**

²¹⁶ Tomamos emprestada a palavra que Walter Benjamin usa no seu *Origem do Drama Trágico Alemão*.

Assim, antes da obra, o escritor não existe ainda; depois da obra, ele não subsiste mais: é o mesmo que dizer que sua existência é sujeita à caução, e nós o chamamos de “autor”! Mais justamente, ele seria “ator”, esse personagem efêmero que nasce e morre a cada noite por ter-se dado exageradamente a ver, morto pelo espetáculo que o torna ostensível, quer dizer, sem nada que lhe seja próprio ou ocultado em alguma intimidade.

Depois do Golpe, Maurice Blanchot

“Uma cena primitiva?”. Dessa forma começa um fragmento que encontramos doze páginas após o curto texto de Blanchot sobre a autobiografia em *L'Écriture do Désastre*. Publicado pela primeira vez em 1976, ele narra uma cena da criança que vive certo êxtase ao ver uma luz no céu. Fora enviado por Blanchot à revista *Première Livraison*, onde trabalhava Philippe Lacoue Labarthe. Quatro anos mais tarde, o mesmo texto passa a integrar *L'Écriture du Désastre*. Labarthe o caracteriza como “poema em prosa autobiográfica”.²¹⁷ A análise que o autor realiza de *L'Instant de Ma Mort* vem sempre acompanhada da análise desse curto texto. Apesar de relatar cena da infância – tema que podemos associar ao reverso da morte, uma vez que diz respeito ao adulto que ainda não existe, à fase da vida geralmente distante do seu próprio fim –, esse texto nos parece uma chave para entender a relação entre a escrita autobiográfica e o suicídio perpétuo do qual fala Blanchot, além de nos ajudar a pensar o próprio *L'Instant de Ma Mort*.

O título do pequeno texto parece uma referência a Sigmund Freud, cujos textos trataram da cena primitiva. Na análise do *Homem dos Lobos*, em 1918, na qual Freud estuda a formação das neuroses infantis, a expressão “cena primitiva” – também traduzida como “cena primária” ou “cena originária” – se refere ao momento em que a criança observa a relação sexual dos pais. No caso em questão, Freud detalha essa reminiscência que aparece em seu paciente. O texto é posterior ao caso Emma, divisor

²¹⁷ Lacoue-Labarthe, Philippe. *Agonie terminée, agonie interminable*. Paris: Galilée, 2011, p. 24.

de águas no início da teoria freudiana: a partir dele e da noção de fantasia que passa a ser usada pelo psicanalista, é possível pensar os relatos infantis dos pacientes sem necessariamente acreditar que a cena que eles lhes descrevem seja real. Tendo ou não flagrado os pais numa relação sexual, as crianças costumam ter essa memória porque, na ausência de uma cena que testemunharam de fato, há uma série de indícios fornecidos pelo real (ruídos, coito animal) que lhes permite imaginar o que se passa no quarto ao lado. Fantasiada ou não, a cena do coito parental aparece, nesse texto de Freud, como cena inscrita na trajetória pessoal do paciente. Embora recalçada, ela pode ser acessada pelo trabalho de perlaboração em análise. A cena, vista pela criança como ato de violência do pai, provoca nela excitação sexual e, simultaneamente, angústia de castração. O que mais nos interessa na discussão que Freud faz sobre a cena originária, no entanto, é que essa cena pertence ao passado e “constitui acontecimento que pode ser da ordem do mito”.²¹⁸ Enquanto pensamos na história de um sujeito, um indivíduo particular que leva sua própria vida ao divã – também um espaço peculiar de discurso autobiográfico –, o mito é história de origem, ele conta sobre a origem de cada um. A cena, observada ou fantasiada, é uma história que responde a perguntas como “de onde vêm os bebês?” e “como eu nasci?”. A cena originária, no entanto, não se encerra nessa explicação, e nos remete a outra noção freudiana, a da fantasia originária.

Três anos antes da publicação do *Homem dos Lobos*, Freud já falava das fantasias originárias como “Estruturas fantasísticas típicas”.²¹⁹ Junto com a observação da relação sexual dos pais estariam a cena da castração e a da sedução, por exemplo. Se no caso do homem dos lobos a cena originária remontava a uma data da vida do paciente de Freud, o período vivido pela criança e situado na linha do tempo – situada, portanto, na biografia do menino –, a discussão sobre as fantasias originárias não se restringia a momentos situados na história individual de cada paciente de Freud. Ao contrário, para pensar as fantasias originárias, Freud evoca uma herança patogênica ou ontogênica. As

²¹⁸ Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, verbete “Cena primitiva”, p. 63.

²¹⁹ Ibidem, verbete “Fantasias Originárias”, p. 174.

cenar originárias ou primitivas ligadas a essa herança não são, portanto, reduzidas aos eventos que acometem este ou aquele indivíduo. Mais do que isso, remetem ao passado do homem primitivo em que teria havido, por exemplo, a real castração, o efetivo corte do órgão sexual masculino. Há, na caracterização das cenas primárias de Freud, esforço para pensar essas cenas presentes em todo psiquismo, realidade de tempos distantes passada de geração a geração e tornada constituinte de todo aparelho psíquico, independentemente da vivência que cada indivíduo tem na infância.²²⁰ Assim como a cena do Homem dos Lobos, também essas cenas primitivas transmitidas pela herança ontogênica dizem respeito à questão da origem. Para Freud, tanto a cena originária quanto o complexo de castração e o tema da sedução dizem respeito à necessidade da criança de entender como começaram as coisas, de onde elas vieram. Essas fantasias originárias seriam mitos coletivos,²²¹ histórias que explicam aos indivíduos, para além de sua trajetória individual, algo sobre sua origem, sobre tempos longínquos dos homens primitivos.

O que nos chama a atenção na diferença entre os textos de 1915 e *O Homem dos Lobos* é que, ao passar da cena efetivamente vista ou fantasiada por uma criança na sua infância à cena que constitui nosso psiquismo sem ter, de fato, nos ocorrido, Freud pensa uma herança que nos constitui, mas que remete a um passado remoto em que não éramos nascidos. Haveria, portanto, no aparelho psíquico, inscrições herdadas de gerações passadas e não referentes a fatos efetivamente vividos a partir do nascimento de cada um. Essas distinções dos textos freudianos, em que há o passado individual de uma certa época da infância e um passado coletivo de certa infância da humanidade que não conhecemos nem vivemos, nos remetem a outro fragmento de *ok?Écriture du Désastre*: o comentário de Maurice Blanchot sobre o livro *Mata-se uma Criança*, do psicanalista Serge Leclair. Leclair parte da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, para falar do desejo dos adultos de matar uma criança. Ao comentar o livro, Blanchot destaca a

²²⁰ Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, verbete “Fantasias originárias”, pp. 174-175.

²²¹ *Ibidem*, p. 175.

ideia de uma criança morta que tentamos matar durante toda a vida. Independentemente de termos filhos ou não – Blanchot nem chega a mencionar esse fato ou fazer referência à tragédia de Sófocles –, há um desejo incessante de matar uma criança. Mas que criança é essa? Não é a criança que fomos, tampouco a que os outros são, é a criança que antecede nosso próprio nascimento, a criança tal como desejada pelos nossos pais e pela sociedade – aqueles que nos esperam e nos veem nascer. Uma vez que essa criança não coincide conosco, ela está morta, morre antes do nosso nascimento. Leclaire diz que ela é maravilhosa – como foi idealizada –, mas também horripilante e tirânica – pois nos atormenta –, e que durante nossa vida temos essa tarefa de tentar matá-la. Para Leclaire haveria, no suicídio, uma confusão do indivíduo que, atormentado por essa criança anterior ao seu próprio nascimento, acaba por se matar – pondo fim não à criança maravilhosa e tirânica, mas a ele mesmo.

É essa tarefa de tentar matar a criança já morta e anterior ao nascimento que mais interessa a Blanchot. Para ele, essa criança se situa no que a psicanálise chama de “representação narcísica primária”.²²² Ora, mas o que são as representações narcísicas primárias? São precisamente as primeiras representações da nossa vida psíquica quando bebês, às quais nunca teremos acesso. Como Blanchot afirma, a representação narcísica primária é, para sempre, “inconsciente” e “indelével”.²²³ Para sempre inacessível, essa criança já morta nos coloca na posição de realizar a tarefa impossível: destruir o indestrutível. Mas o que significa essa tarefa irrealizável para Blanchot? A nossa relação com a criança morta é a relação com uma morte que já ocorreu, mas que nos ameaça e nos perturba porque ainda virá. Essa criança que já está morta não se inscreve em nenhum momento da nossa história. Sua morte já foi, sem que tenhamos dela o registro, sem que essa morte possa ser situada em alguma data. Ora, essa

²²² Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 110.

²²³ *Ibidem*, pp. 110-111.

impossibilidade de situarmos o acontecimento em momento específico do passado faz com que esperemos essa morte no futuro, como afirma Blanchot neste trecho de um dos fragmentos de *L'Écriture du Désastre* que comenta a obra de Leclaire:

Morrer quer dizer: morto, você já está, em um passado imemorial, de uma morte que não foi a sua, que você portanto não conheceu nem viveu, mas sob a ameaça da qual você se crê chamado a viver, esperando-a de agora em diante do futuro, construindo um futuro para torná-la enfim possível, como alguma coisa que se realizará e pertencerá à experiência.²²⁴

Ao falar do trabalho analítico de Winnicott, ao qual associa o nome de Serge Leclaire, Blanchot nota que há uma crença fundada em certa redução da morte imemorial. Para a psicanálise winnicottiana, essa morte se resumiria ao momento em que a criança na primeira infância, “ainda privada do *moi*, sofre os estados perturbadores (as agonias primitivas) que ela não pode conhecer uma vez que ela não existe ainda”.²²⁵ Essa experiência do início da vida faria com que o adulto tivesse uma “lembrança sem lembrança”.²²⁶ Sem lembrança, porque esses estados perturbadores pertencem a um momento em que o eu ainda não está constituído. Mas lembrança porque esses estados são suficientes para marcar este adulto, que passa a ter com isso que lhe é inacessível uma relação de espera, colocando no futuro essa possível destruição de si, a morte. Para Blanchot, a clínica winnicottiana entenderia que, com ajuda do conceito de transferência, seria possível que o indivíduo fixasse no presente

²²⁴ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 108.

²²⁵ Ibidem, p. 109.

²²⁶ Ibidem.

uma lembrança desse passado que ele chama de “desconhecido imemorial”.²²⁷ Esse “desvio talvez terapeuticamente útil”²²⁸ permitiria que o paciente, que viveria assombrado pela ideia de destruição e de seu próprio fim, se lembrasse disso que o assombra. Assim, essa morte seria inscrita em “um tempo comum linear”.²²⁹ A solução psicanalítica é criticada por Blanchot, para quem “isso é só uma explicação, de resto impressionante, uma aplicação fictícia destinada a individualizar isto que não saberia ou ainda a fornecer uma representação do irrepresentável, a deixar acreditar que se poderia, com a ajuda da transferência, fixar no presente de uma lembrança (ou seja, em uma experiência atual) a passividade do desconhecido imemorial (...) ela permite dizer: isto não acontecerá, isto já aconteceu, eu sei, eu me lembro – o que é restaurar um saber de verdade e um tempo comum linear”.²³⁰ Ora, Blanchot parece acusar Winnicott de confundir duas mortes, confusão semelhante à que pode haver na leitura das obras de Freud. Se sobrepusermos a fantasia de origem à cena primitiva, podemos concluir que, identificando uma cena da nossa infância, poderíamos representar essa outra cena, anterior à nossa infância e à nossa própria vida e, por isso, irrepresentável – uma vez que não foi inscrita na nossa trajetória. O mesmo se dá com as duas mortes que Winnicott parece confundir.

Essa confusão entre cenas é análoga à confusão entre mortes que Blanchot observa, realizada não só pela psicanálise winnicotiana, mas também pela filosofia hegeliana e por aquele que se suicida (como nota Leclair). Sem usar aspas, mas claramente retomando a conhecida frase de Hegel na *Fenomenologia do Espírito* – “a vida que suporta a morte nela e se conserva”²³¹ –, Blanchot lê a psicanálise de Winnicott, a dialética de Hegel e a decisão do suicida como formas de superar essa

²²⁷ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 109.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Hegel, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 44.

morte imemorial da qual ele fala ao comentar Leclair. Mas para Blanchot é impossível que uma morte imemorial e insituável no tempo linear seja inscrita no presente da análise, fazendo que o paciente consiga olhá-la apenas como aquilo que já ocorreu, assim como é impossível que a dialética ou o suicida consigam pôr fim a essa morte. Qual é a ilusão do suicida? É ver no ato de se matar um poder. Como se, matando a si mesmo, ele se confiasse “à dialética (toda fundada sobre a possibilidade da morte, sobre o uso da morte como poder)”.²³² Esse fragmento de *L'Écriture du Désastre* não faz um elogio ao suicídio, caracterizado como um engano. No entanto, Blanchot nota que esse engano do suicida pode nos ensinar. Ele nos fala sobre o momento em que a dialética falha, precisamente porque, tentando ter poder sobre a morte, o suicida vive justamente o impoder. “Eu me mato”, mas não há mais “eu”. A morte é mais ligada à passividade do que à atividade. E a morte orgânica e pontual é tentativa de, pondo fim a uma vida específica, acabar com essa outra morte, imemorial. É o fracasso do suicida que nos ensina sobre a dialética, porque no ato de suicídio há um flagrante da falibilidade do domínio sobre a morte. Como se, diante de alguém que se mata, pudéssemos ver o reverso desse “uso da morte como poder” em Hegel: nem sempre a morte é produtiva, nem sempre o sujeito faz da morte um poder. E a morte imemorial, longe de acabar junto com a morte orgânica, escapa a qualquer tentativa de representá-la, de dar a ela um conceito, de incorporá-la a um pensamento dialético.

“A morte impossível necessária”, frase que abre um dos fragmentos que citamos acima, talvez seja a frase de Blanchot que marca seu afastamento em relação à psicanálise de Winnicott e à dialética hegeliana. Derrida destaca esse trecho ressaltando que a morte não é impossível e necessária, tampouco impossível, *mas* necessária. Uma morte impossível e necessária poderia ser uma morte que é, em um primeiro momento, impossível, depois necessária. Uma morte impossível mas necessária seria uma morte que portaria uma oposição. Não é disso que Blanchot fala, a relação entre esses dois termos não é de sucessão, muito menos de oposição, escapando do processo em que as duas características – impossível e necessária – se contraporiam para depois serem

²³²

Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 114.

superadas. “A morte é de uma só vez o ‘impossível necessário’, a impossibilidade e a necessidade se referem e implicam uma à outra, permanecem sujeito e atributo uma da outra demoradamente”.²³³ A morte impossível necessária remete mais à ideia de neutro do que de síntese. O neutro, essa noção que justamente aboliria as oposições. Evocando o curso sobre o neutro dado por Roland Barthes no Collège de France em 1987, Peter Pal Pélbart resume bem essa noção – descrita por Barthes, mas bastante presente também nos textos de Blanchot –: “Nem isso nem aquilo, nem macho nem fêmea, nem americano, nem soviético, o ‘nem... nem...’ sempre recusa uma oposição entre dois termos. (...) O neutro então seria uma estratégia para escapar ao jogo do paradigma e ‘se esquivar de suas combinações e arrogâncias’. (...) No fundo, o neutro é um estado intenso (ou intensivo), que na sua discrição recusa uma oposição binária, mina a polarização que é seu *moto* e arruína o sentido que ela gera.”²³⁴

A morte impossível necessária pertence a essa zona do neutro em que não há mais oposições binárias – pertence, portanto, àquilo que escapa à dialética, cujo trabalho parte de oposições para superá-las. Derrida retoma diversas vezes frase de Blanchot que diz “experiência inexperenciada”. A morte impossível necessária é essa experiência inexperenciada, é a destruição do indestrutível, é a possibilidade impossível. Todos esses termos fazem ruir a gramática das oposições. Longe do pensamento dialético, esses termos absurdos pertencem, em Blanchot, justamente ao ato de escrever. É na escrita que podemos ter a experiência inexperenciada. É à escrita que cabe a tarefa da morte impossível necessária, essa que a clínica psicanalítica, a dialética hegeliana e o suicida não conseguem realizar. Mas o que seria a realização dessa tarefa aparentemente impossível? Ela se parece mais como uma antitarefa, uma vez que Blanchot a apresenta menos como atividade do que como passividade. A tarefa da morte impossível que a escrita realiza é a aceitação do sofrimento dessa morte, sem que esse sofrimento signifique experimentar ou situar essa morte em um presente:

²³³ Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 56.

²³⁴ Pélbart, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. São Paulo: Iluminuras, 2009, pp. 79-80.

Escrever não é mais colocar no futuro a morte sempre passada, mas aceitar sofrê-la sem torná-la presente e, sem se tornar presente para ela, saber que ela ocorreu, ainda que ela não tenha sido experimentada, e reconhecê-la no esquecimento que ela deixa (...).²³⁵

Que tipo de aceitação de sofrimento que nunca torna essa morte presente é possível na escrita? Ora, a morte pode nos parecer um acontecimento pontual, ponto final de uma história, destruição da vida, interrupção de um processo. A morte imemorial da qual fala Blanchot em *L'Écriture du Désastre* não é apresentada como a morte que põe fim a alguma trajetória. Esta é, justamente, a morte orgânica, a morte do suicida. A morte impossível necessária não funciona como a morte pontual, mas é aquela que não cessa de vir. Comentando a morte da criança já morta apresentada por Leclaire, Blanchot afirma:

(...) trata-se de destruir o indestrutível e mesmo de colocar fim não *d'un coup*, mas constantemente) a isso a que não temos, nunca tivemos, e nunca teremos acesso – a saber, a morte impossível necessária.²³⁶

Se escrever não é colocar no futuro a morte sempre passada e se sofrer essa morte não é precisamente morrer (pondo fim à vida, como faz o suicida, que escolhe realizar a morte orgânica), mas destruir o indestrutível constantemente, então escrever é estar num certo tipo de relação com a morte que já foi e que não cessa de vir. Estar num certo tipo de relação é, como vimos, relacionar-se à distância, nessa relação sem relação. Blanchot nos faz pensar nos sonhos que nos atordoam e que esquecemos no segundo em que acordamos. Sabemos que há algo que nos constitui – e que, por

²³⁵ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, pp. 108-109.

²³⁶ Ibidem, p. 111.

pertencer aos conteúdos do nosso inconsciente, seguirá nos constituindo – e, no entanto, não nos lembramos do sonho. Estar em relação com esse sonho é sentir que ele nos ocorreu, que seus conteúdos ainda nos constituem e, por isso, pertencem ao nosso futuro, podem nos aparecer de novo, mas permanecer, em relação a eles, na posição de completa ignorância. Sabê-los sem sabê-los, reconhecer sua existência sem conseguir dar forma à amnésia que nos toma assim que acordamos. Uma memória amnésica: sabemos que algo aconteceu, e por isso recordamos, mas não lembramos o que aconteceu, e por isso temos com essa lembrança uma relação de esquecimento. Escrever é, como o exemplo do sonho que nos vêm à cabeça, uma relação sem relação, mais um sintagma que escapa à lógica da dialética apresentando dois termos opostos sem que eles se contraponham nem se excluam. Ora, entrar nessa relação sem relação com a morte nos parece cometer esse “suicídio perpétuo” do qual falávamos quando apresentamos o último trecho de Blanchot (um dos fragmentos de *L'Écriture du Désastre*) sobre a autobiografia. Escrever uma autobiografia é cometer um suicídio perpétuo. O fragmento não se resume a essa frase, mas aqui nos aproximamos do que seria o suicídio perpétuo descrito por Blanchot. Quando comenta o suicida, Blanchot percebe a ilusão daquele que, pondo fim à própria vida, acredita pôr fim também a essa morte outra, morte imemorial, insituável no tempo. Ilusão porque, para Blanchot, não é possível por fim a essa morte. O suicídio perpétuo parece, justamente, aquilo que não põe fim, uma relação sem relação com a morte, mais marcada pelo esquecimento do que pela memória dessa morte – que, afinal, é imemorial. Entrar em relação com a morte – suicidar-se – sem realizar o suicídio efetivo, de forma que não há ponto final nessa relação que se estabelece com a morte. É porque ela nos constitui sem que possamos capturá-la, dar a ela uma data, que ela não acaba, sempre volta, fazendo do nosso suicídio uma ação constante e não um fato pontual.

Ainda há muito a explorar nos fragmentos que destacamos em *L'Écriture du Désastre*, e certamente voltaremos a eles, incluindo o que apresenta “Uma cena primitiva (?)”, da qual só comentamos o título. Mas com esta explicação parcial sobre o suicídio perpétuo da autobiografia gostaríamos de nos aproximar de *L'Instant de Ma*

Mort. O livro possui dezesseis páginas, sendo a última delas uma espécie de epílogo. Se tivéssemos que resumir o conteúdo dessas páginas, diríamos que o que é descrito se assemelha ao pequeno resumo que fizemos no início deste capítulo, baseados no texto de Christophe Bident sobre o quase fuzilamento de Blanchot. No epílogo, o narrador conta sobre o encontro com André Malraux em Paris e conclui seu discurso retomando o tema da morte. Mas o livro, sabemos, nunca é conteúdo sem forma, e, se essa separação – forma e conteúdo – é mais analítica do que efetiva, nos propomos neste momento a retomar algumas das frases de *L’Instant de Ma Mort*, atentando à maneira como esse conteúdo que já apresentamos é narrado.

Tudo é narrado na primeira pessoa do singular. As primeiras palavras evocam lembranças: “Eu me lembro...”.²³⁷ Essa frase se assemelha ao início de *Une Voix Venue d’Ailleurs*, em que lemos “Quando eu morava em Èze, no pequeno quarto (...)”, ou ainda a outros escritos de Blanchot, como o livro *Michel Foucault tel que je l’imagine* e o texto “La facilité de Mourir”, do livro *L’Amitié*. O recurso à primeira pessoa do singular e a descrição de memórias do passado não são novidade. Nesses textos em que há uma voz evocando memórias do passado, temos a impressão de que a frieza e a distância da voz em relação ao objeto que encontramos em tantos trabalhos do autor foram substituídas por relatos menos formais, carregados de memórias afetivas. A suposição de que quem evoca essas lembranças é o próprio Blanchot também não parece equivocada. No segundo parágrafo de *L’Instant de Ma Mort*, a referência à Segunda Guerra Mundial e ao *Château*, como era chamada a casa da família de Blanchot, reforça a ideia de que estamos lendo um texto autobiográfico. Mas, enquanto em *Une Voix Venue d’Ailleurs*, por exemplo, o narrador fala do que ele mesmo viveu, em *L’Instant de Ma Mort* surge um outro – o homem jovem. Que jovem é esse?

O jovem é a personagem da história. O jovem que não é o narrador que se lembra do que aconteceu. “Eu me lembro de um homem jovem – um homem ainda

²³⁷ Blanchot, Maurice. *L’Instant de Ma Mort*. Paris: Gallimard, 2002, p. 9.

jovem – impedido de morrer pela própria morte – e talvez pelo erro da injustiça.”²³⁸ Não é difícil supor que o narrador mais velho fale de si em terceira pessoa. Essa suposição pode ser reforçada por outros trechos do livro. Quando o jovem já está contra o muro, diante do oficial nazista e dos soldados, a voz que narra o texto nos diz “Eu sei – eu o sei – que aquele para quem já miravam os Alemães, (...) experimentava então um sentimento de leveza extraordinária (...)”.²³⁹ A certeza do narrador, reiterada na repetição da primeira frase (“eu sei – eu o sei”) corrobora essa ideia: se ele sabe tão bem o que sentia o jovem, talvez seja porque descreve a si mesmo na juventude. Mas entre o narrador e o jovem do passado não há apenas coerência, continuidade, semelhança. O que nos leva a dizer isso é a afirmação que sucede a certeza sobre o sentimento de leveza que experimentava o jovem: “No seu lugar, eu não tentaria analisar esse sentimento de leveza”.²⁴⁰ “No seu lugar.” No lugar do jovem ele não faria certas coisas. Mas não era ele próprio, o narrador, que estava lá? Ora, pode ser que sim, pode ser que ele, mais velho, numa atitude absolutamente recorrente, reflita sobre o que teria feito se pudesse voltar no tempo. O que nos chama a atenção nessa relação entre o narrador e o jovem, que ora parecem coincidir, ora parecem ser duas pessoas diferentes, é justamente a fragmentação desse eu que conta a história. Pois, mesmo que tivéssemos plena convicção de que a voz do narrador é a mesma do jovem quase fuzilado – e, na verdade, não a temos –, ainda assim veríamos um sujeito cindido, fragmentado, que fala de si como alguém que ficou para trás. Há uma voz do livro que ora se coloca fora, ora dentro do que narra. É essa voz que diz, nas últimas frases antes do epílogo: “Eu estou vivo. Não, você está morto”.²⁴¹ As duas afirmações (*eu estou vivo* e *não, você está morto*) partilham das mesmas aspas. Se estivessem apresentadas em linhas diferentes, cada uma com seu par de aspas ou com seu travessão, poderíamos supor que entraria na história outra personagem – o oficial alemão, um dos soldados

²³⁸ Blanchot, Maurice. *L’Instant de Ma Mort*. Paris: Gallimard, 2002, p. 9.

²³⁹ *Ibidem*, p. 11.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

russos, um parente do jovem. Mas a partilha das aspas nos leva a pensar que a palavra desse eu é múltipla. Palavra que afirma e se desmente, palavra que encerra o relato com afirmação aporética, palavra que diz, numa frase que parece pertencer a um mesmo sujeito, duas vozes, palavra, enfim, que, antes de ser a última palavra, ponto final, encerramento sem dúvidas, é uma palavra plural.

Se a voz do narrador e o jovem descrito parecem indicar um eu fragmentado, não nos arriscaríamos a dizer que *L'Instant de Ma Mort* é um texto fragmentário de Maurice Blanchot. De fato, em relação à escrita denominada fragmentária do filósofo e escritor, esse livro tem texto mais linear, cujos parágrafos se amarram e cuja história tem começo, meio e fim. Mas talvez seja possível afirmar que esse curto texto, essa narrativa em que os parágrafos que se sucedem formam uma pequena história, é, ele próprio, um fragmento. Aliás, essa é uma das sugestões que o título nos dá. A palavra instante, como nota Derrida no seu livro *Demorar: Maurice Blanchot*, tem diversas significações. E certamente seria empobrecedor considerar apenas uma delas para falar do livro de Blanchot. Instante se relaciona a instância, que pode ser uma autoridade. Instante também é usado para falar daquilo que está por vir, é comum ouvirmos que um artista vai entrar no palco em alguns instantes. Uma decisão instantânea, um pedido instantâneo são uma decisão e um pedido urgentes. Todos esses sentidos parecem habitar o texto de Blanchot. Destacamos agora, contudo, a palavra instante como pequeníssimo fragmento de tempo. O instante de minha morte, um curto momento. O que vivemos agora é um instante que, no entanto, acaba quando enunciamos essa frase. Em *Água Viva*, de Clarice Lispector, a narradora diz: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa”,²⁴² e o que lemos nas páginas seguintes é, entre outras coisas, a busca pelo instante que sempre escapa. Basta o som da palavra é para que o instante que é não seja mais. *L'Instant de Ma Mort*, entre muitos outros significados que podemos lhe dar, é a tentativa de designar esse instante, um pequeno estilhaço do tempo de um jovem.

²⁴²Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Esse instante do tempo pertence a um tempo maior, ao tempo histórico em que se passa a narrativa. “Os aliados tinham conseguido entrar em solo francês, os Alemães, já vencidos, lutavam em vão com uma inútil ferocidade.”²⁴³ Os alemães, os aliados, o solo francês, todos esses elementos nos indicam que o que é narrado se passa no final da Segunda Guerra Mundial. A referência à guerra, aliás, não se resume a essa frase inicial. No fim da história, o narrador evoca Hegel e sua célebre frase, escrita em carta a um amigo, sobre Napoleão em Iena: “Vi o espírito passar a cavalo”. O próprio narrador nos adverte, no entanto, que “Hegel sabia distinguir o empírico e o essencial”.²⁴⁴ Por que essa distinção? Porque a voz de *L’Instant de Ma Mort* também evoca no texto outro relato de Hegel, desta vez em carta a outro amigo: o exército de Napoleão que invade o território alemão não deixa a Hegel apenas a bela cena do espírito passando a cavalo. Além disso, a casa do filósofo alemão é invadida e saqueada pelos franceses. Ora, as cenas relatadas por Hegel vem à tona quando o narrador do livro de 1994 comenta a data de 1807 inscrita na fachada do Castelo, a residência do jovem. No livro, essa data coincidiria com a data em que Hegel teria visto Napoleão e seu exército na Alemanha. Mas a data está errada. Sabemos que o conhecido episódio relatado por Hegel se passa em 1806. Teria sido um engano de Blanchot ao escrever o livro? Ou teria sido uma pequena alteração da data feita de propósito? Nunca saberemos. Mas, uma vez que temos o texto já pronto diante de nós, podemos supor que, assim como Hegel, Blanchot e talvez o narrador dessa história também conhecessem a diferença entre o empírico e o essencial. Ou, para nos aproximarmos do tema desta dissertação, a diferença entre o que se deu na realidade e o que é narrado. Se o engano foi pensado ou não, isso pertence ao empírico, não nos cabe nem nos é possível descobrir. Mas na literatura de *L’Instant de Ma Mort* – o essencial – a troca de datas funciona como aproximação entre Hegel e o narrador. O mesmo acontece quando aproximamos Hegel e Maurice Blanchot,

²⁴³ Blanchot, Maurice. *L’Instant de Ma Mort*. Paris: Gallimard, 2002, p. 9.

²⁴⁴ Ibidem, p. 14.

não apenas porque na sua casa, de fato, havia essa inscrição, mas porque, cem anos depois do episódio de Hegel tal como datado em *L'Instant de Ma Mort*, Blanchot nascia.

A referência a um conceito histórico, a troca de datas, a passagem do eu ao ele, do narrador mais velho ao jovem, tudo isso parece trazer à leitura do livro de Blanchot o que Derrida chama de indecidibilidade. Seu livro *Demorar: Maurice Blanchot*, publicação da conferência proferida na Universidade Católica de Louvain em 1995, dedica-se ao tema “Ficção e Testemunho”. Título inicial da conferência, essas duas palavras, separadas por um “e”, são postas em xeque por Derrida, mas sobretudo por Blanchot. É ao *L'Instant de Ma Mort*, publicado um ano antes da conferência, que o autor de *A Escritura e a Diferença* recorre para fazer ruir a separação clara entre o que é da ordem do testemunho²⁴⁵ e o que é da ordem da ficção. O autor declara que gostaria de seguir o trabalho de Blanchot “até o ponto em que, além das categorias nas quais nos fiamos muito facilmente, nos ajuda a problematizá-las, fragilizá-las, inquietá-las”.²⁴⁶

Quando lemos ou escutamos um testemunho, enxergamos um valor de verdade no texto. Mais do que isso, lemos um texto que é autobiográfico. “Por essência um testemunho é sempre autobiográfico (...).”²⁴⁷ Quem testemunha fala do que viveu em primeira pessoa, e por isso fala daquilo que aconteceu de fato. Essa ideia do

²⁴⁵ Derrida fala da literatura de testemunho e da ficção para opor um registro de fatos biográficos de Blanchot a um relato puramente ficcional. Valeria aqui fazer a distinção entre a literatura de testemunho e a autobiografia. Ambas tratam de eventos reais, são relatos do que foi vivido por alguém. Ambas, também, podem ser questionadas quanto à veracidade – Derrida, aliás, nos mostra essa existência de elementos ficcionais em todos os testemunhos. No entanto, usamos o termo literatura de testemunho para falar de relatos de eventos históricos – guerras, revoluções – frequentemente associados a um trauma – talvez o maior exemplo da literatura de testemunho seja a produção de documentos feita pelos sobreviventes dos campos de concentração. No caso da autobiografia, o texto se refere à vida de alguém, mas não necessariamente fala de traumas nem de fatos históricos (todo fato é histórico, claro, mas nem sempre um relato de uma vida tematiza fatos políticos e sociais relevantes para a historiografia, como revoltas ou ditaduras).

²⁴⁶ Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 52.

²⁴⁷ Idem.

testemunho como autobiografia, e da autobiografia como portadora de veracidade, exclui, em princípio, toda possibilidade do testemunho como arte, poesia, ficção, as quais ligamos à invenção, ao faz de conta, à mentira, ao irreal. Para Derrida, *L'Instant de Ma Mort* “nos promete uma narrativa ou um testemunho – assinado por alguém”.²⁴⁸ Qual é a característica fundamental daquele que testemunha? Derrida nota que toda testemunha é um sobrevivente. “Só se testemunha lá onde se viveu mais tempo do que aquilo que acaba de acontecer.”²⁴⁹ Derrida evoca a frase de Paul Celan – “Ninguém testemunha pela²⁵⁰ testemunha”²⁵¹ – para falar desse lugar intransferível da testemunha. Não se pode testemunhar sem que se tenha vivido de fato um acontecimento. “Lá onde testemunho, sou único e insubstituível.”²⁵² E o que foi testemunhado? Um instante. Há um sujeito, portanto, que vive determinado instante. Como única testemunha desse instante, ele guarda um segredo. Aquilo aconteceu somente a ele. Mas, quando ele testemunha, é preciso que comunique aos outros – afinal, o testemunho pressupõe ao menos duas pessoas, aquela que testemunhou e aquela a quem se dirige o testemunho. Testemunhar é, portanto, transformar aquilo que foi singular ao único sujeito que viveu em universal. “O singular deve ser universalizável, eis a condição do testemunho.”²⁵³

Mas o que acontece quando um instante particular vivido por apenas uma testemunha é transformado em testemunho? A passagem do particular ao universal é a

²⁴⁸ Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 54.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ No alemão, lemos “für” onde traduzimos “pela”, palavra que traz duplo sentido à frase: ninguém testemunha no lugar da testemunha, mas ninguém testemunha por ela, ou seja, ninguém testemunha a seu favor.

²⁵¹ Celan, Paul apud Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 41.

²⁵² Ibidem, p. 50.

²⁵³ Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 50.

condição do testemunho, mas é, simultaneamente, a destruição daquilo que é testemunhado:

Quando me proponho a dizer a verdade, proponho-me a repetir uma coisa, um instante depois, dois instantes depois, por muito tempo e para a eternidade, de uma determinada maneira. Ora, essa repetição conduz o instante para fora dele mesmo. Consequentemente, o instante é instantaneamente, no instante mesmo, dividido, destruído por aquilo que ele torna possível – portanto – o testemunho. Em que o instante torna possível e impossível o testemunho?²⁵⁴

O que significa destruir o instante do testemunho? Podemos pensar em diversas possibilidades desse ato. Queimar provas, matar pessoas, destruir fitas, arquivos de computador etc. Mas o que nos coloca Derrida é mais ligado à poesia do que à polícia. Falar ou escrever é destruir o instante, não porque quem fala se cala, mas porque falar é, necessariamente, transformar um instante em outro que não ele mesmo. Destruí-lo, falseá-lo. Como afirma Derrida: “(...) se o testemunhal é, no direito, irreduzível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si mesmo a possibilidade de ficção, simulacro, de dissimulação, de mentira e de perjúrio – quer dizer também de literatura (...)”.²⁵⁵ Se seguimos as ideias de Derrida podemos afirmar, sem nem mesmo ler o que nos conta *L’Instant de Ma Mort*, que todo testemunho é uma ficção, que a passagem da experiência vivida à linguagem é sempre um falseamento, que não é possível haver relato que não seja literário. Para permanecer intacto, o fato vivido teria de se manter secreto. Como se a única testemunha não mentirosa fosse aquela que abrisse mão do testemunho, calasse sobre o que viveu.

Essas conclusões sobre o testemunho poderiam nos bastar para ler *L’Instant de Ma Mort* como testemunho ficcional, elas parecem válidas, aliás, para todo e qualquer

²⁵⁴ Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 43.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 38.

testemunho. Diante de um relato, sempre há literatura, no sentido de falseamento, invenção, distorção dos fatos. O que *L'Instant de Ma Mort* guarda de especial, nos parece, não é a afirmação de que todo testemunho é ficcional – isso Blanchot já afirmava no seu artigo de 1943. O livro de Blanchot é peculiar porque não se anuncia como qualquer testemunho, mas como testemunho da morte. Ninguém consegue morrer por outra pessoa, a morte, como a vivência de um sobrevivente que pode testemunhar o que viveu, é intransferível. Mas pode a morte ser testemunhada por aquele que morre? Como testemunhar a morte se testemunhar é sempre sobreviver, manter-se vivo? Aquele que morre já não pode falar, já não é mais. O instante da morte, entendido como fragmento do tempo, passou. Com ele, passou também aquele que morreu e que já não está mais aqui para nos contar. A menos que o instante, que já caracterizamos como fragmento do tempo, não diga respeito apenas ao tempo passado. Algo que está em instância é algo por vir, instante que pertence ao futuro, não ao passado. A morte que vem – esse é o lugar do testemunho. Mas nossa convicção dura pouco. Não é todo testemunho relato de evento passado? Como então relatar o evento futuro, o instante que ainda não veio? Como testemunhar o que ainda não nos ocorreu? Que tipo de testemunho é esse que, validando-se como relato do passado, afirma o instante que ainda não veio? Seu nome, Derrida precisa bem, não é (apenas) autobiografia, mas autotanatografia, história da própria morte. Do que fala afinal uma autotanatografia?

“‘Iminência do que é sempre já passado’, eis um tempo inacreditável. Ele parece transportar ao acontecer de um porvir que, desde sempre, já aconteceu.”²⁵⁶ Que todo testemunho tenha sua parcela de ficção, falseando o passado ao relatá-lo, *ça va sans dire*. Parece-nos, contudo, que o livro de Blanchot faz ruir as diferenças entre testemunho e ficção na medida em que bagunça o tempo linear. Retomemos aquilo de que já tratamos no capítulo 1 desta dissertação. A linguagem literária, livre da função designatória que ganha quando a usamos no dia a dia, fala, na ficção, só sobre ela mesma. Liberta do mundo concreto, que ela faz desaparecer, transmuta-se em imagem.

²⁵⁶

Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 58.

Quando lemos *O Castelo*, de Kafka, não entendemos nada sobre a frase “o chefe telefonou” porque, liberta do mundo e de tudo o que já foi, ela nos lança para o futuro. Só a continuidade da leitura pode nos dizer quem é o chefe, o que diz o bilhete que anuncia que ele telefonou etc. Toda linguagem literária é linguagem daquilo que está por vir. Se é também verdade que, desde os seus primeiros livros teóricos, Blanchot pensa a linguagem por vir relacionada à origem da própria linguagem – e por isso também ligada ao passado –, fato é que, quando comparamos, em Blanchot, o testemunho e a ficção, a diferença entre esses dois gêneros não é só uma diferença entre discurso verdadeiro e mentira, simulação. O testemunho é ligado ao passado. Ele tenta dizer o que aconteceu neste mundo que já conhecemos. A literatura remete às suas origens, mas também se dirige o futuro, futuro que só é possível quando as palavras aniquilam o mundo concreto. *L’Instant de Ma Mort*, ao ser lido como testemunho e ficção, embaralha essas separações. Parece nos contar sobre a única morte da qual é possível falar, morte que não pode ser a aniquilação de uma vida, o fim da existência de um sujeito. Morte que não impede a fala do testemunho. Morte, enfim, que já apresentamos neste texto: *a morte impossível necessária*. Morte que não se confunde com a morte orgânica e que, por isso, não torna o sujeito impossibilitado de falar. Ela está simultaneamente no passado e no futuro, e ao mesmo tempo nunca se torna presente. Já foi, não pode ser, será. Há um sujeito que sobrevive à morte impossível necessária em *L’Instant de Ma Mort*, é a essa ordem de morte que ele sobrevive e sobre a qual ele conta. Derrida, que cita com frequência fragmentos de *L’Écriture du Désastre* em seu texto, menciona os sobreviventes dos campos de concentração. A sobrevivência de um campo pode constituir um trauma. Mas, ainda que Blanchot tenha se debruçado sobre o tema dos campos – inclusive em *L’Écriture du Désastre* –, o que encontramos em *L’Instant de Ma Mort* não é um sujeito traumatizado. A sobrevivência do jovem é ligada a “um sentimento de leveza extraordinária, uma espécie de beatitude (nada feliz, todavia), uma alegria soberana?”, “a felicidade de não ser imortal nem eterno”.²⁵⁷ Após o instante da morte, permanece nesse sujeito “o

²⁵⁷Blanchot, Maurice. *L’Instant de Ma Mort*. Paris: Gallimard, 2002, p. 11.

sentimento de leveza” que o narrador não “saberia traduzir: liberada da vida? O infinito que se abre? Nem felicidade, nem tristeza. Nem a ausência do medo e talvez já o passo além”. Um “sentimento inalisável”.²⁵⁸ Como entender esses sentimentos do homem que sobreviveu à morte?

Retomamos a frase que abre nosso texto, trecho da carta de Blanchot a Derrida: “20 de julho. Há cinquenta anos conheci a felicidade de quase ter sido fuzilado”.²⁵⁹ Não é a carta que analisamos neste capítulo. Mas encontramos nela essa palavra: felicidade. “Mas tal é a verdade notável: eu experimento viver um prazer sem limites e eu terei ao morrer uma satisfação sem limites”,²⁶⁰ diz o narrador de *La Folie du Jour*. Na carta, em uma ficção anterior a *L’Instant de Ma Mort*, a felicidade ligada à morte reaparece. Que a morte seja ligada à alegria e à leveza parece estranho e misterioso. Mas o próprio Blanchot, em *Le Pas Au-Delà*, pode nos ajudar a entender a felicidade e a leveza ligadas à morte. Em uma sequência de fragmentos que falam da dor, encontramos um que relaciona a dor com o morrer: “É isso, morrer, o medo? A angústia silenciosa, e o silêncio, como um grito sem palavras; mudo, todavia gritando sem fim”.²⁶¹ Um pouco adiante, lemos: “Morrer ‘libera’ da angústia (morrer, esta reminiscência da morte impossível, a proximidade distante) como a angústia ignora o morrer (...)”.²⁶² Os dois fragmentos parecem fazer afirmações opostas. O morrer ligado à angústia e o morrer ligado à liberação da angústia. Eis que, novamente, no nosso trabalho de formar um mosaico a partir de textos de Blanchot, encontramos um terceiro fragmento que parece explicar a diferença do morrer em cada uma das frases acima citadas. “Morrer segundo

²⁵⁸ Blanchot, Maurice. *L’Instant de Ma Mort*. Paris: Gallimard, 2002, p. 15.

²⁵⁹ Blanchot apud Derrida, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 61.

²⁶⁰ Blanchot, Maurice. *La Folie du Jour*. Paris: Fata Morgana, 1973, p. 9.

²⁶¹ Blanchot, Maurice. *Le Pas au Délà*. Paris: Gallimard, 1973, p. 87.

²⁶² Ibidem, p. 95.

a leveza do morrer e não pela gravidade antecipada da morte – o peso morto da coisa morta – seria morrer em relação com alguma imortalidade.”²⁶³ Há duas formas de morrer. Uma delas ligada à gravidade antecipada da morte, a outra, ligada à imortalidade.

Mas qual mortal pode ser imortal? Certamente não o suicida, que põe fim à própria vida – morte que chamamos, acompanhando a designação de Blanchot, de orgânica. O mortal imortal não seria como a morte impossível necessária ou como a experiência inexperenciada das quais fala Blanchot? Mortal imortal, o indivíduo impossível. Blanchot não parece querer subverter a ontologia, o traço essencial de todo ser humano – a morte. Mas, se o suicida tenta converter a morte em poder demonstrando a falibilidade dessa conversão (lembramos, o “eu me mato” falha porque já não há mais eu, o poder de se matar converte-se em impoder, uma vez que, com a morte, não há ação, nada se passa), aquele que experimenta a morte sem viver a morte orgânica realiza uma passagem do poder ao impoder de outra ordem. Afinal, se o mortal morre, ele já não pode mais morrer. Morto, torna-se imortal. O morrer que libera da angústia, o morrer ligado à leveza, só pode ser o morrer que Blanchot liga diretamente à experiência da escrita. “Morrer em relação com a imortalidade”, fazer a experiência inexperenciada da morte imemorial levaria à liberação da angústia, à leveza da relação com a morte que não é a relação de medo do próprio fim.

Philippe Lacoue-Labarthe nota, em um dos seus trabalhos dedicados aos dois textos que considera autobiográficos de Blanchot – a saber, “*Uma cena primitiva?*” e *L’Instant de Ma Mort* –, que nas suas autobiografias Blanchot faz algumas citações sem nomear os autores que cita. Em “O Milagre Secreto”, Labarthe percebe como a última frase de *L’Instant de Ma Mort*, que afirma um “sentimento de leveza” que permanece, é uma citação das “duas mais famosas cenas tanatográficas da tradição autobiográfica

²⁶³

Blanchot, Maurice. *Le Pas au Délà*. Paris: Gallimard, 1973, p. 152.

francesa”.²⁶⁴ Montaigne fala desse sentimento no livro II dos *Ensaio*s, em capítulo intitulado “De l’exercitacion”. Ao sofrer um acidente de cavalo, o filósofo experimenta “uma infinita serenidade”.²⁶⁵ Ele descreve uma “morte bem feliz” e um “evento leve”.²⁶⁶ Rousseau escreve, na sua segunda Promenade das *Rêveries*, também um acidente. Ao descer a rua Ménilmontant, é atropelado por um cachorro e perde a consciência. Quando acorda, nos braços de três ou quatro pessoas que lhe contam o que lhe acontecera, descreve uma “sensação deliciosa”, uma “existência leve”, “uma calma alegre”.²⁶⁷ Dois filósofos e escritores franceses, dois textos autobiográficos e duas experiências de quase morte – a perda da consciência e o retorno ao mundo. Lembremos da frase que o narrador de *L’Instant de Ma Mort* profere depois de apresentar a leveza e a alegria do jovem quase fuzilado. “Neste instante, brusco retorno ao mundo (...)”.²⁶⁸ Montaigne, Rousseau e Blanchot, cada um em seu texto autobiográfico e autotanatográfico, a descrever a leveza e a alegria ligadas a uma quase morte orgânica (o acidente, o atropelamento, o quase fuzilamento). O retorno ao mundo vem com a leveza da infância, afirma Labarthe, “este estado feliz de antes da linguagem”.²⁶⁹ Como se o retorno ao mundo após a quase morte possibilitasse a leveza de quem nasce de novo e ainda vê as coisas sem a mediação da linguagem.

²⁶⁴ Lacoue-Labarthe, Philippe. *Agonie Terminée, Agonie Interminable*. Paris: Galilée, 2011, p. 85.

²⁶⁵ Ibidem, p. 86.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibidem, p. 87.

²⁶⁸ Blanchot, Maurice. *L’Instant de Ma Mort*. Paris: Gallimard, 2002, p. 11.

²⁶⁹ Lacoue-Labarthe, Philippe. *Agonie Terminée, Agonie Interminable*. Paris: Galilée, 2011, p. 88.

Morte e infância, palavras que inicialmente poderiam se opor. É na leitura dos dois textos autobiográficos de Blanchot que elas se reencontram. Até agora, comentamos somente o título de um dos fragmentos de *L'Écriture du Désastre* que nos levou às ideias freudianas sobre cenas primitivas. Mas o que diz a cena primitiva escrita por Blanchot?

(Uma cena primitiva?) Vocês que vivem mais tarde, próximos de um coração que não bate mais, suponham, suponham: a criança – tem sete anos, oito talvez? – de pé, afastando a cortina e, através do vidro, olhando. O que ela vê: o jardim, as árvores de inverno, o muro de uma casa: enquanto ela vê, sem dúvida à maneira de uma criança, seu espaço de jogo, ela se cansa e lentamente olha para cima em direção ao céu ordinário, com as nuvens, a luz cinza: o dia pálido e distante.

O que se passa em seguida: o céu, o mesmo céu, de repente aberto, absolutamente escuro e absolutamente vazio, revelando (como pelo vidro quebrado) uma tal ausência que tudo é desde sempre e para sempre perdido, ao ponto que se afirma e se dissipa o saber vertiginoso (...). O inesperado dessa cena (seu traço interminável) é o sentimento de alegria que imediatamente submerge a criança, a alegria devastadora que ela só poderá testemunhar com lágrimas, um escoamento sem fim de lágrimas. Pensa-se em um machucado de criança, tenta-se consolá-la. Ela não diz nada. Ela viverá doravante no segredo. Ela não chorará mais.²⁷⁰

²⁷⁰

Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 117.

Uma criança que olha pela janela, vê algo no céu e vive um inesperado que a deixa alegre, mas a faz derramar lágrimas. Lágrimas que são o único testemunho possível disso que ela viveu, segredo que ela guarda. Nessa cena, que também nos parece bastante misteriosa, Labarthe encontra outra uma citação. Dessa vez o autor é William Blake. Em curto artigo intitulado “O casamento do céu e do inferno”, em *Faux Pas*, Blanchot escreve que “Blake viu Deus pela janela quando era pequeno”.²⁷¹ Haveria, para Labarthe, uma repetição da cena, uma nova citação que Blanchot faz, agora não mais se colocando no lugar mais distante do crítico literário, mas escrevendo sua própria cena. Essas citações que configuram repetições de cenas da literatura são objeto de atenção de Labarthe, que pensa os textos autobiográficos de Maurice Blanchot tendo em vista a discussão sobre os mitos.

Sabemos que Blanchot se vale de dois mitos gregos para falar da literatura. Em *Espaço Literário*, o escritor é assemelhado à figura de Orfeu, que desce ao Inferno em busca de Eurídice e volta de lá. Em *O Livro por Vir*, é Ulisses quem se aproxima da morte ouvindo o canto das sereias, mas sobrevivendo ao desaparecimento a que todo navegante é condenado quando passa por ali e se deixa seduzir pelo som do canto. Enquanto nesses dois casos haveria citação mais explícita às histórias que se repetem, nas cenas de leveza após aproximação com a morte ou de vislumbre de algo no céu que provoca uma alegria cheia de lágrimas as citações de Montaigne, Rousseau e Blake não seriam escancaradas. Com exceção da cena de Blake, que fala mais de uma espécie de êxtase infantil diante da imagem de deus, todas as outras cenas repetem a aproximação do escritor com a morte. Ora, em *L’Instant de Ma Mort* Blanchot estaria, ele próprio, narrando seu encontro com a morte, atualizando assim a história daquele que vive encontro com a morte e conta algo depois disso. Como podemos encaixar, nessa repetição de cenas, o curto texto da cena primitiva de *L’Écriture du Désastre*? O que Blake descreve no texto que parece inspirar Blanchot é a criança que vê Deus. Mas

²⁷¹ Lacoue-Labarthe, Philippe. *Agonie Terminée, Agonie Interminable*. Paris: Galilée, 2011, p. 45.

talvez Blanchot não se refira só ao poeta inglês. Encontramos em *Espaço Literário* um trecho de Blanchot que fala justamente de uma fascinação da infância:

Que a nossa infância nos fascine, isso acontece porque a infância é o momento da fascinação, ela própria está fascinada, e essa idade de ouro parece banhada numa luz esplêndida porque irrevelada, mas é que esta é estranha à revelação, nada existe para revelar, reflexo puro, raio que ainda não é mais do que o brilho de uma imagem. (...) A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundida sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante.²⁷²

Este trecho de *Espaço Literário* faz parte do capítulo “A solidão essencial”, em que Blanchot descreve a solidão específica do escritor. Distinta da solidão mundana, esta solidão própria da escrita é ligada a esse espaço da fascinação. Com o que o escritor entra em contato quando se fascina? “(...) com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se presença informe dessa ausência.”²⁷³ A imagem de que fala Blanchot não é a imagem que mimetiza a coisa. Desde antes de *Espaço Literário*, a imagem ligada à literatura não é cópia, reprodução de nada. Longe de se constituir como representação da realidade, a imagem é aquilo no que se converte a palavra quando a realidade já foi afastada – e mesmo aniquilada –

²⁷² Blanchot, Maurice, *Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 25.

²⁷³ *Ibidem*, p. 26.

pela linguagem literária.²⁷⁴ Não é uma forma, uma figura, um rosto, um desenho, algum tipo de representação que a imagem nos fornece. Mas antes o vazio, a presença da ausência. Lembremos a leitura que Blanchot faz de Mallarmé na sua distinção entre linguagem autêntica e linguagem bruta: quando liberta de nomear as coisas, a linguagem converte-se ela mesma em coisa. Mas essa conversão não nos dá um mundo imagético firme e estável, uma outra realidade, como se a literatura nos garantisse um outro mundo, o faz de conta em que encontraríamos segurança e conforto. Ao contrário, a conversão da palavra em coisa é o aparecimento fugidio da imagem. Ao se afastar do mundo concreto a literatura nos dá mais essa ausência de tudo do que um simulacro confortável do mundo.

Percorremos até aqui alguns trechos dos textos de Blanchot para mostrar a repetição de cenas daquele que olha para a morte e volta ao mundo apontada por Labarthe. Mas evocamos essa citação a si mesmo que Blanchot parece fazer na cena primitiva que remeteria (também) a William Blake para entender melhor a relação entre a alegria da infância, da criança que vê o vazio do céu, e a alegria ligada à morte, leveza experimentada pelos já adultos Montaigne, Rousseau, Blanchot e o jovem de *L'Instant de Ma Mort*. Como já afirmamos, infância e morte são palavras que parecem se opor. A infância costuma ser mais próxima do nascimento do que da morte. A morte pode se apresentar como o reverso da infância. A leitura dos trechos de Rousseau e Montaigne feita por Labarthe, no entanto, nos permitiu aproximar esses dois termos. A quase morte nos textos autobiográficos de três filósofos foi apresentada como o que deu aos adultos uma sensação da infância anterior à linguagem no seu retorno ao mundo. A leveza de quem quase morre surge na vida após essa quase morte, como se o quase desaparecimento (do indivíduo e do mundo) renovasse o olhar de quem quase morreu. Notemos, na cena primitiva, a criança vê algo no céu e sente alegria devastadora que só pode testemunhar com lágrimas. Mas como testemunhar com lágrimas se o ato de testemunhar, para existir, precisa justamente passar da vivência particular ao universal?

²⁷⁴ Já mencionamos parte da discussão que Maurice Blanchot faz sobre a imagem em *Espaço Literário* no final do capítulo 1 desta dissertação.

Ou, em outros termos, como testemunhar sem palavras uma vez que o testemunho só existe porque há a linguagem? Derrida apontava para o segredo vivido pela testemunha e partilhado com os outros que entendiam sua língua. A criança da cena primitiva não fala, só chora. Seu testemunho não se realiza como os testemunhos descritos por Derrida: ele permanece o segredo que ela guarda. Mas Derrida também nos ensinou sobre a destruição do instante operada pelo ato de testemunhar. Como se, na partilha do segredo que viveu, a testemunha falseasse o segredo, tornasse-o público, mas ao mesmo tempo inacessível. Há, na fascinação da criança e na experiência de quase morte dos homens já adultos, uma impossibilidade de narrar o segredo vivido. A infância e a quase morte parecem se assemelhar naquilo que lhes falta: as palavras.

Com essa possível resposta sobre a alegria experimentada pelo jovem quase fuzilado em *L'Instant de Ma Mort*, encerramos algumas das perguntas que fizemos sobre este livro. Entendemos – ao menos parcialmente – a noção de suicídio perpétuo ligado à autobiografia tal como Blanchot o descreve em *L'Écriture du Désastre*, a diferença entre a morte que chamamos de orgânica e a morte imemorial, a relação da escrita com a morte impossível necessária, o caráter ambíguo do texto de 1994, tal como apresentado por Derrida em seu livro *Demorar: Maurice Blanchot*, e a curiosa alegria que o protagonista do romance de Blanchot experimenta após seu quase fuzilamento. Certamente o texto de Blanchot possui muitos elementos que deixamos de explorar. Mas, com essas questões parcialmente resolvidas, comentaremos o trecho de *L'Écriture du Désastre* que nos ajuda a responder, enfim, se podemos considerar *L'Instant de Ma Mort* uma autobiografia: a leitura blanchotiana do mito de Narciso.

*

“Por referência ao mito de Narciso, é o amor pela imagem de si mesmo.”²⁷⁵

Laplanche e Pontalis definem assim o narcisismo, conceito criado por Freud a partir de

²⁷⁵ Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, verbete “Narcisismo”, p. 287.

sua leitura do mito descrito por Ovídio. Jovem muito bonito, Narciso pode viver muito desde que não olhe o próprio rosto, diz o oráculo Tirésias a seus pais. Narciso cresce, torna-se um lindo jovem e desperta paixões de homens e mulheres. Nenhum, no entanto, gera nele interesse. Descrito como arrogante, ele despreza as moças que se encantam com sua beleza. Sem retribuir o interesse a nenhuma delas, acaba sendo punido pela deusa Nêmesis. Condenado a se apaixonar por si mesmo, Narciso vê seu rosto ao se debruçar numa fonte. Apaixonado pela imagem que vê, ele fica ali, paralisado, até morrer. A concepção de Freud é bastante difundida – quando usamos o termo narcisismo, geralmente pensamos nesse sujeito encantado por ele mesmo. A referência ao mito de Ovídio é encontrada em diversos textos do psicanalista alemão. Inicialmente pensado para explicar desejos homossexuais – desejar alguém do mesmo sexo seria desejar aquele que é semelhante e, portanto, desejar um objeto que se assemelha ao sujeito do desejo – e também como fase da evolução sexual anterior ao momento em que o sujeito deseja um objeto exterior a ele (momento de autoerotismo), o narcisismo passa por transformações ao longo da obra freudiana. Entre as várias possibilidades de concepção do narcisismo, destacamos a diferença entre a que Freud apresenta nos primeiros textos que usam esse termo e a que está na sua segunda teoria do aparelho psíquico – esta data do início dos anos 1920, momento em que Freud deixa de pensar consciente e inconsciente para pensar o id, o ego e o superego. Pensado inicialmente como investimento libidinal em um objeto, o narcisismo passa a não depender da interação intersubjetiva. Na sua segunda teoria do aparelho psíquico Freud concebe um “estado narcísico primitivo”,²⁷⁶ chamado de narcisismo primário. Este antecederia a relação do indivíduo com outros indivíduos e existiria a despeito de toda relação com o meio. Sem necessidade de interação com os outros, o sujeito teria

²⁷⁶ Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, verbete “Narcisismo”, p. 288.

formação do ego que se daria, inicialmente, na relação de diferenciação que este faria com o id.²⁷⁷

Em *L'Écriture du Désastre*, depois de apresentar sua cena primitiva, Blanchot retoma esse mesmo título em mais dois fragmentos. No terceiro deles, o que encontramos depois do título – sempre apresentado com um ponto de interrogação, a saber, “uma cena primitiva?” – é uma nova leitura do mito de Narciso de Ovídio. Leitura essa que nos parece antifreudiana. Para o filósofo, “o saber psicanalítico, modifica o mito para desenvolvê-lo tornando-o acessível”.²⁷⁸ Entendido como “o amor próprio de La Rochefoucauld”,²⁷⁹ o mito de Narciso seria evocado para denunciar esse sujeito que se apaixona por ele mesmo. Até mesmo a pessoa que decidisse se ausentar – ao contrário de quem quer aparecer, chamar atenção – seria identificada como figura narcísica. Blanchot vê nesse excesso do uso do narcisismo tal como o apresenta a psicanálise “uma vertigem ocidental que relaciona todos os valores ao Mesmo, e mais ainda se se trata de um ‘mesmo’ mal constituído, evanescente, perdido ao mesmo tempo que capturado, ou seja, tema de predileção para alguns movimentos dialéticos”.²⁸⁰ A cultura ocidental, habituada a pensar mais na semelhança do que na diferença, veria narcisismo em tudo e em todos, mesmos naqueles que não são exibicionistas, não aparecem demais etc. A obsessão pelo mesmo, termo que uniria diversas fases, atos, falas etc. em um mesmo sujeito, entenderia mesmo a ascese ou o retiro absoluto de alguém como narcisismo, uma vez que essas práticas pressuporiam um eu autoidêntico que escolheria passar por este ou aquele processo.

²⁷⁷ Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, verbete “Narcisismo”, p. 288.

²⁷⁸ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 191.

²⁷⁹ Ibidem, p. 192.

²⁸⁰ Ibidem, pp. 191-192.

O que essa interpretação do mito de Ovídio não leva em conta é que Narciso, ao olhar para a fonte, “não se reconhece na imagem fluida que lhe refletem as águas”.²⁸¹ Se é certo que o belo jovem vê uma imagem que o seduz e o fascina, sem que ele possa sair da posição debruçada sobre a fonte, parece errado, para Blanchot, concluir que ao ver a imagem ele se apaixona por ele mesmo. Para que Narciso se amasse, precisaria identificar na imagem vista o seu próprio rosto. O que ele vê, no entanto, é um outro – não o outro do momento em que o indivíduo tem desejos homossexuais por se reconhecer em alguém do mesmo sexo, mas um radicalmente outro. Certamente há atração pela imagem que as águas da fonte lhe mostram, mas sua atração é dirigida ao desconhecido que aparece refletido diante dele. A história de Narciso, desmentindo a interpretação freudiana, seria a daquele que se apaixonou pelo inteiramente desconhecido. Essa interpretação blanchotiana é possível quando consideramos que a imagem, em Blanchot, nunca é semelhança de algo:

E se ele não se reconhece, é que o que ele vê é uma imagem, que a similitude de uma imagem não leva a ninguém, tendo por característica não se parecer a nada, mas ele se apaixona, porque a imagem – toda imagem – é sedutora, sedução do próprio vazio e da morte em sua ilusão.²⁸²

O apaixonamento de Narciso, antes de um encantamento por ele mesmo, amor autoerótico, é uma profunda atração pela imagem “sedutora (...) da morte em sua ilusão”.²⁸³ Nessa nova interpretação, Narciso não morre porque, apaixonado por si mesmo, definha sobre a fonte enquanto contempla seu próprio rosto sabendo que o

²⁸¹ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 192.

²⁸² *Ibidem*, pp. 192-193.

²⁸³ *Ibidem*.

rosto é seu. Narciso morre porque, em sua ilusão, é atraído pela imagem da morte. A releitura de Blanchot aproxima Narciso de Orfeu e Ulisses, figuras míticas que também vivem, cada uma a sua maneira, o fascínio pela morte. Mas Narciso não volta desse encontro para contar histórias, não volta ao mundo dos vivos, não escapa do fascínio da imagem. Sabemos que ele permanece paralisado até morrer. O que diferencia Narciso de Orfeu e Ulisses? Sigamos as palavras de Blanchot:

(...) é que Narciso nunca começou a viver, criança-deus (a história de Narciso, não esqueçamos, é a história do deus ou semideus), não se deixando tocar pelos outros, não falando, não se sabendo, uma vez que, segundo a ordem que ele teria recebido, ele deve permanecer desviado de si – assim, muito próximo da criança maravilhosa, sempre já morto e todavia destinado a um morrer frágil, de que Serge Leclair nos falou (...).²⁸⁴

A interpretação antifreudiana de Blanchot do mito de Narciso não deixa de se valer da psicanálise para pensar a especificidade dessa personagem que morre debruçada sobre as águas de uma fonte. Perdido na imagem que o fascina ele “se dilui sem saber, perdendo uma vida que ele não tem”.²⁸⁵ Narciso é a criança que não se sabe e ainda não fala. É como se o Narciso de Blanchot não tivesse passado – curiosa e até ironicamente – pela fase do narcisismo freudiano, pelo reconhecimento de si, pelo amor autoerótico. Diluído na imagem, incapaz de se diferenciar dela, ele morre sem nem mesmo nascer – explicação que nos conduz novamente à criança morta de Serge Leclair. Notamos, entretanto, que Narciso não é identificado por Blanchot como essa criança morta de Leclair, mas que ele é “muito próximo”²⁸⁶ dela. A criança morta de

²⁸⁴ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 193.

²⁸⁵ Ibidem, pp. 192-195.

²⁸⁶ Ibidem, p. 193.

Leclair antecederia o nosso próprio nascimento, e por isso não teria tido a chance de nascer. Na personagem do mito contado por Ovídio, não há a impossibilidade de nascer entendida como oportunidade de estar no mundo e possuir um corpo. Acontece que, no mundo e com um corpo, Narciso tem existência anterior à palavra e à própria noção de si mesmo – ele está desviado dela, como afirma Blanchot. A aproximação entre Narciso e Ulisses e os destinos diferentes que os dois personagens têm nos lembram da leitura que Adorno e Horkheimer fazem do canto das sereias.²⁸⁷ A solução de Ulisses para contemplar o canto sem ser morto é se amarrar ao mastro para não ir até as sereias e colocar cera nos ouvidos dos marujos, garantindo que, sem serem atraídos pelo canto, eles continuarão remando e atravessarão essa zona perigosa do mar. Lido como embrião do sujeito moderno, do burguês que contempla a arte com distanciamento enquanto a classe trabalhadora, obrigada a trabalhar, não tem acesso a esse canto, Ulisses é também aquele que já cristalizou uma identidade e usa isso a seu favor na sua volta para casa. Quando preso com seus marujos numa caverna pelo ciclope Polifemo, engana o monstro dizendo chamar-se Ninguém. Adorno e Horkheimer atentam à diferença da relação com a linguagem falada que Ulisses e Polifemo possuem. Enquanto Ulisses separa as palavras das coisas, o ciclope, atacado pela tripulação de Ulisses enquanto dorme, não consegue comunicar aos seus irmãos que há alguém na caverna. Pois enquanto grita e é perguntado sobre quem está com ele, responde “Ninguém, ninguém”. “Ele [Ulisses] se denomina Ninguém porque Polifemo não é um eu e a confusão do nome e da coisa impede o bárbaro logrado escapar à armadilha (...)”.²⁸⁸ A existência de Ulisses, portanto, não é anterior à linguagem falada, já “se cristalizou” em “uma identidade estável”,²⁸⁹ e são precisamente esses elementos que, na leitura dos

²⁸⁷ Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Capítulos “O conceito de Esclarecimento” e “Ulisses ou o Mito do Esclarecimento”.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 71.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 70.

teóricos de Frankfurt, lhe permitem vencer Polifemo e voltar a Ítaca para narrar sua história.

A passagem do Narciso narcisista ao Narciso antinarcísico nos fala do “mito frágil, mito da fragilidade onde o intermediário trêmulo de uma consciência que não se formou, e de um inconsciente que se deixa ver e assim faz do visível o fascinante”.²⁹⁰ A leitura de Blanchot aproxima a infância da morte: se a linguagem tem relação com a morte em toda a obra de Blanchot, também a ausência da linguagem lança Narciso nessa fascinação mortal. “Narciso é (...) solitário, não porque ele é muito presente a ele mesmo, mas porque lhe falta, por decreto (você não se verá) essa presença refletida – o si mesmo – a partir da qual uma relação viva com a vida do outro poderia se exercer.”²⁹¹ Se a psicanálise freudiana com sua interpretação do mito de Narciso é combatida por Blanchot, não deixamos de notar que a psicanálise lacaniana pode nos ajudar a entender esse olhar do Narciso, ainda criança, às águas da fonte. No “Estádio do Espelho”,²⁹² Lacan fala desse momento em que a criança, diante de outra criança ou de sua imagem refletida, se constitui como um eu.²⁹³ No entanto, o que faz que ela se reconheça como a si mesma não é a simples imagem – que, em um primeiro momento, não lhe aparece como uma imagem dela mesma. Na experiência do espelho, há também a voz – *você é este*.²⁹⁴ A mãe, o pai, alguém que, ao apontar a imagem da criança no espelho, lhe diz coisas como: olha você. No confronto com a imagem, é a palavra que dá estatuto de semelhança àquilo que a criança via como diferença. Lacan nos permite entender a experiência de formação do eu de forma diversa da que é apresentada por

²⁹⁰ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 194.

²⁹¹ Ibidem, p. 195.

²⁹² Lacan, Jacques. “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”. In: Lacan, Jacques. *Écrits 1*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

²⁹³ No francês: o *moi*. O *moi* forma o imaginário do indivíduo, mas não encerra sua constituição. Em outros textos, Lacan falará de outra dimensão desse indivíduo, o sujeito do inconsciente.

²⁹⁴ No francês: *tu es cela*.

Freud. Não basta o olhar, a imagem em primeira instância é o radicalmente outro. Sem a palavra falada, esse eu não se forma. Na ausência da palavra que lhe confirma que aquele reflexo é ele mesmo, e privado também da fala, Narciso não pode se reconhecer, tampouco testemunhar o que viveu. Sem conseguir se reconhecer nem se afastar do que vê, preso na imagem refletida nas águas da fonte, Narciso morre. As histórias e interpretações de Blanchot parecem conduzir com frequência à aproximação de uma personagem com a morte. Mas essa interpretação do mito de Narciso, além da diferença que possui com relação ao mito de Orfeu, à cena de Ulisses sobrevivendo às sereias e à cena o jovem de *L'Instant de Ma Mort* (afinal, nesses três casos as personagens sobrevivem), também poderia ser lida como comentário muito discreto que Blanchot parece fazer sobre si mesmo.

O que nos parece interessante e inédito nesse trecho de Blanchot, além da peculiaridade de Narciso (ainda não tem um eu formado, ainda não fala), é o início do comentário que ele faz sobre o mito escrito por Ovidio, no qual o filósofo acusa o narcisismo como aquilo que permite denunciar facilmente “todas as posições do ser e do não ser”.²⁹⁵ A compreensão vulgar de que tudo o que é (ou não é) pode ser visto como portador de narcisismo teria por defeito a prática da cultura ocidental de pensar todos os valores sempre relacionados ao Mesmo. Ao falar disso, Blanchot inclui no rol dos acusados de narcisismo também aquele que tem “o retiro absoluto”.²⁹⁶ Não é narcisista apenas aquele que aparece e fala, mas também aquele que se retira, que não aparece. Impossível não pensar na própria postura de Blanchot, no seu desaparecimento público, na recusa das entrevistas etc. Sua trajetória e sua decisão de se retirar poderiam ser lidas como narcisistas e entendidas como pertencentes à vida não fragmentada de alguém, vida sem rupturas e vida de um sujeito que permanece o mesmo. Como se na reclusão e no silêncio de Blanchot houvesse sempre um fio, uma unidade, um sujeito autoidêntico. A crítica ao uso vulgar do termo narcisismo parece ser também reação a esse tipo de leitura. Como podemos ler de outro modo a vida de

²⁹⁵ Blanchot, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 192,

²⁹⁶ Ibidem, p. 192.

alguém, sem recorrer a esses vícios denunciados por Blanchot? Encontramos, em um dos textos que Blanchot dedica a Kafka – “Kafka e a Literatura” –, leitura sobre a vida de um autor que parece escapar do vício ocidental de ler tudo na chave do mesmo e do narcisismo. Kafka declarou ser apenas literatura e não poder nem querer ser outra coisa,²⁹⁷ declaração que nos remete à pequena biografia feita pelo próprio Blanchot e inserida no início de seus livros: “(...) sua vida é inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio”. A literatura como aquilo que resume o que é Kafka é ligada à sua possibilidade de existir: “Quase sempre é a sua própria existência que ele sente estar em jogo na literatura”.²⁹⁸ Mas, se escrever é o que interessa ao escritor de *O Processo* e se é a literatura que dá sentido à sua vida, é nela também que ele desaparece. “Na solidão, ele se dissolve.”²⁹⁹ Consciente da passagem do eu ao ele que se dá na experiência da escrita literária, Kafka vive uma espécie de paradoxo. Ele é a literatura, sua vida é a literatura. Precisa dela para existir, mas nela experimenta uma solidão que faz que ele se dissolva. “É como se, quanto mais ele se afastasse dele mesmo, mais ele se tornasse presente.”³⁰⁰ Esse paradoxo nos fala da vida daquele cuja principal atividade é escrever: “(...) aquele que se propõe a escrever já está perdido. No entanto, não pode mais interromper seu trabalho sem crer, a partir daí, que, interrompendo-se, irá se perder”.³⁰¹ Na sua reclusão, Blanchot se dedica à literatura e ao silêncio que lhe é próprio. Essa dedicação não é um afazer qualquer, parece – como em Kafka – ser atividade ligada à possibilidade de sua própria existência. Ele só pode viver escrevendo, e, ao escrever, desaparece, se perde. Mas parar de escrever também o deixaria perdido. Por isso, ele continua. Sua reclusão, seu silêncio, sua dedicação à escrita podem ser lidos no vício ocidental do mesmo, como narcisismo. Mas a reclusão,

²⁹⁷ Blanchot, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 19.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 23.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 24.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 28.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 32.

o silêncio e a dedicação à escrita realizam, no entanto, o contrário do narcisismo, a dissolução desse eu que escreve – um abalo, portanto, do eu que se formou. A leitura daquele que se retira e que ainda assim tem traços narcísicos não capta o essencial dessa reclusão: a existência paradoxalmente dependente daquilo que a leva ao desaparecimento e à dissolução. O Narciso de Blanchot, arriscamos dizer, não fala só de uma interpretação alternativa do mito contado por Ovídio, mas de quanto a própria vida de Blanchot parece escapar das leituras viciadas na ideia do Mesmo que podem ser feitas sobre ela. Essas leituras fracassam porque, entre elas e a vida de Blanchot, há uma incompatibilidade: a busca pelo Narciso exibicionista encontra aquele que só pode existir desaparecendo.

*

Escrevo para apagar meu nome

Geroges Bataille

Quando vai morar em Paris, no final dos anos 20, Maurice Blanchot é um jovem formado em Filosofia. No início dos anos 30, torna-se jornalista de revistas e jornais da extrema direita, como *Le Journal des Débats* e *La Revue Française*. Blanchot se aproxima das ideias de Charles Maurras e tem pensamento nacionalista, anticomunista, antirrevolucionário etc. Publica em periódicos que, ao longo da década de 30, flertam com Mussolini e Hitler, ainda que tenha sempre se sido anti-hitlerista. Durante a Segunda Guerra, afasta-se dos grupos da extrema direita e se aproxima da esquerda. É um dos redatores do “Manifesto dos 121”, carta de 1960 de intelectuais e artistas franceses a favor da independência da Argélia, apoia os estudantes em maio de 68 etc. Suas posições políticas da juventude, no entanto, são retomadas nas últimas décadas de sua produção intelectual. A partir dos anos 70, vem à tona seu passado de extrema

direita em textos que fazem crítica negativa ao filósofo.³⁰² Talvez o episódio mais conhecido desse debate público que se inicia sobre a figura de Blanchot seja sua troca de cartas com Bruno Roy nos anos 90.³⁰³ Bruno Roy era editor da Fata Morgana, que nos anos 90 já tinha publicado seis livros de Blanchot. Ao saber que Roy publicaria pela Fata Morgana um livro do escritor que era declaradamente antissemita, Blanchot escreve carta ao editor retirando-se da editora e criticando a publicação de um autor como aquele. Bruno Roy responde lembrando o passado de direita de Blanchot. Parte do debate entre os dois é publicada na *Quinzaine Littéraire*.

A obra de Blanchot tematiza muito a separação entre vida e obra do escritor. Estudá-la sem deparar com a trajetória política do filósofo, no entanto, parece impossível. A transição política de Blanchot, sua amizade com Georges Bataille, iniciada durante a Segunda Guerra, e com Emanuel Lévinas, existente desde os tempos da sua graduação em Estrasburgo e importante no seu período de transformação política (Blanchot ajudou a esposa e a filha do amigo fenomenólogo a se esconderem durante o governo de Vichy), seus textos públicos sobre o silêncio de Heidegger sobre os campos de concentração, as menções que seus romances fazem ao episódio em que ele foi quase fuzilado, tudo isso nos leva a associar seus textos à sua trajetória e às suas transformações políticas. No debate que se inicia acerca do seu passado de direita nos anos 70, Blanchot participa muito pouco. Convocado a comentar seus atos do passado, o autor só faz isso de forma mais direta uma vez, em texto publicado no livro *Maurice Blanchot, Passion Politique*, publicado por Jean-Luc Nancy. Todo esse mito formado em torno de Blanchot nos perseguiu enquanto tentávamos entender minimamente *L'Instant de Ma Mort*. Na introdução deste capítulo, colocamos as seguintes questões: como podemos ler *L'Instant de Ma Mort*? O que pode significar esse livro tão peculiar,

³⁰² Bident, Christophe, "La formation du Mythe, Lectures et Non-Lectures". In: Bident, Christophe. *Maurice Blanchot, Partenaire Invisible*. Seyssel: Champs Vallon, 2008.

³⁰³ Bident, Christophe, "Littérature et Témoignage". In: Bident, Christophe. *Maurice Blanchot, Partenaire Invisible*. Seyssel: Champs Vallon, 2008.

publicado no fim da vida de Maurice Blanchot? O que podemos dizer sobre o texto que nos parece, ao mesmo tempo, ficção, reflexão filosófica e autobiografia?

Embora tenhamos tentado entender melhor do que fala esse livro, a quais textos ele se relaciona, em que consistem a leveza e a alegria que Blanchot liga à morte, ainda nos resta uma questão, espécie de assombração que nos perseguiu na pesquisa inteira: é possível ler *L'Instant de Ma Mort* como uma autobiografia que responde às convocações feitas a Blanchot, sobretudo a partir do momento em que seu passado político vem à tona, muitas vezes para difamá-lo? Se entendermos esse texto como uma resposta pública de Blanchot, como ela pode ser lida? Blanchot cede, finalmente, aos pedidos de um texto em que fale da própria vida?

– Não, Blanchot não se subordina a essa exigência. O título do livro, *L'Instant de Ma Mort*, nos parece uma armadilha para o leitor. Ao fazer uso do possessivo “minha”, o autor indica que falará dele. Da sua vida – também da sua morte – privada, única, pessoal, particular. Mas a morte sempre em instância, única da qual é possível sair vivo, é justamente a morte imemorial – e impessoal. Sem data, sem sujeito, sem figura, sem representação. Crítico à confusão entre duas mortes que psicanalistas, hegelianos e suicidas podem fazer, Blanchot parece se valer dela para enganar o público. De qual morte ficamos sabendo? Da morte que não pode ser sua, da morte cuja posse é impossível. O instante de sua morte não é narrado, o livro de Blanchot nos promete aquilo que, até a última linha, ele não nos dá. Mesmo os sentimentos experimentados pelo jovem – a leveza, a alegria – surpreendem e parecem driblar a expectativa dos leitores. Um jovem que já havia se associado a revistas e jornais de extrema direita é quase fuzilado pelos nazistas. Parece-nos compreensível que os leitores esperem um relato de tom confessional. E a confissão, sabemos, é um tipo de relato (autobiográfico) muito específico. Confessamos o que fizemos sabendo que não poderíamos ter feito, é essa a particularidade do confessor. Uma confissão não é qualquer relato, mas o relato ligado à culpa, à vergonha, ao erro. O que encontramos no curto romance de Blanchot? A leveza que permanece. A quase morte ordenada pelo oficial nazista poderia

ser narrada como punição ao passado de extrema direita, no qual o autor se associa a periódicos que se entusiasmam com o fascismo. A cena do fuzilamento poderia ser descrita como fato decisivo para a transformação política de Blanchot. O terror da noite em Quain poderia servir de expiação para os “crimes” cometidos pelo jovem jornalista. O que o narrador nos conta, todavia, é a experiência da morte mais próxima da libertação do que da culpa. Ao ler *L’Instant de Ma Mort* temos a sensação de que Blanchot anuncia o título para, em seguida, renunciar a ele. Não lhe interessa contar sua vida e sua quase morte particulares. Na recusa do livro como espaço da confissão, conjunto de memórias carregadas de culpas e arrependimentos, encontramos a escrita que, no lugar de construir esse eu culpado e confessional, faz que ele desapareça. No lugar de um balanço sobre sua trajetória pessoal e política, encontramos o próprio projeto político radical de Blanchot – escrever, esse ato insensato que transgride tudo e afasta o próprio autor, que, no lugar de ser apresentado ao leitor, se dissolve, desaparece.

– Sim, Blanchot faz uma autobiografia. No fim de sua vida, publica relato autobiográfico em que conta o que lhe aconteceu naquela noite em Quain. Seu relato, no entanto, para ser fiel à realidade – ou, melhor dizendo, a uma certa dimensão da experiência humana –, só pode ser feito de maneira econômica, curta e misteriosa. A voz que nos conta esse relato é uma palavra plural, que se divide. Vai e volta. Identifica-se com o jovem quase fuzilado e se afasta dele, pula do eu ao ele e, nessa intercalação de sujeitos, profere: *não, você está morto*.³⁰⁴ Se Blanchot finalmente assina relato autobiográfico, ele parece, no entanto, fazê-lo da forma mais próxima de certa experiência que seria totalmente perdida em grandes autobiografias, cheias de detalhes sobre a vida do indivíduo, nas quais a personagem principal não é cindida. Mais próxima porque, sabemos, desde suas primeiras crônicas Blanchot já via na escrita uma transmutação do real. Se narrar a realidade é sempre falseá-la, então toda autobiografia, como discurso que reproduz o real, é impossível. Mas sabemos também, sobretudo a partir da nossa leitura do capítulo “Artaud”, que os primeiros poemas do

³⁰⁴

Blanchot, Maurice. *L’Instant de Ma Mort*. Paris: Gallimard, 1994, p. 15.

autor do *Pesa-Nervos* são lidos por Blanchot como textos que se aproximam de uma existência que é mais ligada à fissura, à erosão, à falta do que ao ser, à dispersão do que à unidade. Na tentativa de compreensão da leitura que Blanchot faz de Artaud encontramos sua crítica à dialética, que em diversos capítulos de *Conversa Infinita* nos ensina: o que é é antes a fissura, a ausência, não o ser. O discurso dialético que se pensa consubstancial a um ser portador de contradições que serão superadas numa síntese, este sim, é uma ficção. Dizer o Mesmo, a Identidade, o Eu, a Superação, é se afastar de tudo aquilo que é. A literatura, afastamento de toda realidade, também é a forma mais próxima da experiência de dispersão, da ausência que é existência. E se a escrita é interrompida ou fragmentada por alguns escritores, é porque ela se aproxima desse momento em que a linguagem ainda é amontoado de palavras dispersas e não concatenadas. *L'Instant de Ma Mort* pode ser lido, por isso, como uma das mais verdadeiras autobiografias, uma vez que não cede à ficção do eu que se reconhece no passado para depois, permanecendo o mesmo, se culpar, se confessar, construir a imagem de si mesmo. Na indecidibilidade entre ficção e testemunha, Blanchot parece produzir um “textemunho”, ou um “textamento”, como se a literatura que menos se assemelha a um estilo mais comum da escrita autobiográfica pudesse, enfim, promover o encontro das palavras com o eu que, ao buscar a própria imagem, descobriu, no lugar de um rosto, o espelho estilhaçado.

*

No filme *Esplendor*, de Naomi Kawase, há uma frase que se repete várias vezes e que me vem à cabeça no fim do percurso deste trabalho:

Nada mais lindo do que o que desaparece diante dos nossos olhos.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Org: Ana Kiffer. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1984.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BATAILLE, Georges. “Ébauche d’une introduction a l’expérience intérieure.” In Bataille, Georges. *L’expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2008.
- Barthes/Blanchot Um encontro possível?* Orgs: Queiroz, André, Moras, Fabiana de; Velasco e Cruz, Nina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “O cadáver como emblema”. In Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIDENT, Christophe. Maurice Blanchot, *Partenaire Invisible*. Seyssel: Champs Vallon, 2008.
- Blanchot dans son siècle*. Orgs: Antelme, Monique; Berkman, Gisèle; Bident, Christophe; Degenève, Jonatahn; Hill, Leslie; Holland, Michael; Le Trocquer, Olivier, Majorel, Jérémie e Shahrjerdi, Parham. Lyon: Sens Public, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2010, volumes I, II e III.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *Chroniques Littéraires du Journal des Débats, Avril 1941-Août 1944*. Org: Christophe Bident. Paris: Gallimard, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *Depois do Golpe*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

BLANCHOT, Maurice, *Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas L'Obscur*. Paris: Gallimard, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *Une Voix venue D'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.

CIXOUS, Hélène. *Ayai! Le cri de la littérature*. Paris: Éditions Galillée, 2013.

COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1986.

DELEUZE, Gilles, "Bartleby, ou a forma." In Deleuze, Gilles, *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. "A palavra soprada". In Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DESCARTES, R. *Meditações*. Coleção Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DESCARTES, R. *O pensamento vivo de Descartes, apresentado por Paul Valéry*. São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1975.

FOUCAULT, Michel. "A Grande Internação". In Foucault, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

HEIDEGGER, Martin. "Para quê poetas?" In Heidegger, Martin, *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Calouste Goulbenkian, 1998.

HIMY, Laure. *Maurice Blanchot, La Solitude Habitée*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997.

LIMET, Yun Sun. *Maurice Blanchot critique*. Paris: *Éditions de la différence*, 2010.

LACOUÉ-LABARTHE. *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 2011.

LÉVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana, 2004.

LÉVY, Tatiana. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MATOS, Olgária C.F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". In Merleau-Ponty, Maurice. *Textos Selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MERLEAU-PONTY. "O corpo";

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PAULHAN, Jean. *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

POULET, Georges. "Maurice Blanchot" In Poulet, Geroges. *La Conscience Critique*. Paris: J. Corti, 1971.

RAVEL, Emanuelle. *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle, une esthétique du desoeuvrement*. Amsterdam – New York: Rodopi 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Petrópolis: Vozes, 2015.

Apêndices

Artaud, e Blanchot no palco

[Pequeno comentário sobre a peça *Blanche*, dirigida por Antunes Filho]

(...) não se trata apenas do espaço real que a cena nos apresenta, mas de um outro espaço, mais próximo dos signos e mais expressivo, mais abstrato e mais concreto, o próprio espaço anterior a toda linguagem e que a poesia atrai, faz surgir e libera por intermédio das palavras que o dissimulam”

Maurice Blanchot, *A cruel razão poética (rapace necessidade de voo)*

Conhecemos a história de *Um Bode Chamado Desejo*. E se não conhecemos, recebemos um pequeno roteiro na abertura da peça *Blanche*, de Antunes Filho, e somos aconselhados a lê-lo. Nove cenas que descrevem sucintamente a história criada pelo dramaturgo Tennessee Williams, em 1947, e transformada em filme pelo diretor Elia Kazan em 1951. No livreto da peça, há uma série de pequenos textos que nos ajuda a compreender a obra. Antunes Filho escancara suas referências: Adorno e Horkheimer, Artaud, Derrida, Cesare Molinari, Ligia Canongia, Yoshi Oida, Josette Féral, Patrice Pavis, Ingmar Bergman, Tarkovski, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Virginie Despentes, Friedrich Nietzsche e o próprio Tennessee Williams. A publicação também é repleta de frases do próprio diretor, que comenta sua peça. Aprendemos que o cenário é “o realismo de uma sala de ensaio fingindo ser outra”.³⁰⁵ De fato, o espaço em que é encenada a peça não é o grande palco do teatro do Sesc Consolação, mas o espaço de ensaio dos grupos de teatro ligados a Antunes Filho. Uma sala pequena, no sétimo

³⁰⁵ Todas as citações que usamos aqui estão no livreto de *Blanche*, impresso pelo Sesc São Paulo.

andar do edifício. Há alguns objetos de épocas diferentes – uma cama, algumas cadeiras, uma mesa de jantar, um rádio de madeira, uma cadeira de escritório preta e com rodinhas, garrafas de bebidas alcólicas e copos americanos –, de modo que o cenário não é realista. A sala escura, o palco improvisado e a combinação inusitada de objetos de épocas diferentes nos lembram a todo momento que aquele é o espaço próprio do teatro, não da imitação da vida.

Para falar da criação da personagem Blanche – que nomeia essa releitura de Antunes Filho – há um texto sobre Rose Sélavy, personagem criada por Marcel Duchamp, e diversas reflexões sobre a figura do performer ou do travesti. O travesti é quem “encarna e exhibe” a “situação limite entre o real e o ficcional”, segundo Ligia Canongia. O performer, para Antunes Filho, é “aquele ator ou artista que se torna agente de crise, visando a quase sempre o inédito para sensibilizar e transformar o humano, o social e o político arraigado”. Opondo-se a Blanche, Stanley é quem, dentro do grupo de personagens, “encontra-se dotado de qualidades ou habilidades necessárias para vencer o mundo pós-industrializado no comércio, em um universo reconfigurado pela máquina e pelos carros”, afirma José Carlos Félix, referindo-se à personagem original, dos Estados Unidos dos anos 1940, mas mostrando o lugar dessa personagem ainda nas montagens atuais: “Nesse contexto, ele assevera sua masculinidade e sua falta de refinamento; e, onde não pode dominar sexualmente, ele recorre à violência”. Antunes Filho também nos ensina que o “Público tem que ser DJ no espetáculo: faz dramaturgias particulares com o que vê, com o que ouve e com o que sente”, “O espetáculo solicita de cada espectador uma dramaturgia original”. É essa solicitação do papel ativo do público que ouvimos quando, na fala inicial, a atriz³⁰⁶ que abre a peça nos passa recomendações e nos explica que a peça será falada em fonemol, língua inventada por Antunes. Ela afirma em português claro que cabe a nós, espectadores, inventar nossa própria dramaturgia. Depois dos cinco minutos deixados

³⁰⁶ Esta atriz é Stella Prata, amiga sem a qual eu não teria assistido a uma das mais belas peças de teatro que já vi. Deixo aqui meu agradecimento, não apenas ao convite, mas às conversas nas quais tratamos de tantos temas que aparecem neste texto sobre *Blanche*.

para que leiamos o pequeno roteiro, a mesma atriz volta. Agora já não estamos diante de alguém que fala nossa língua.

Que língua é essa que nos escapa? No início, algo nos lembra o russo. Mas bastam umas poucas falas para que outros idiomas nos venham à cabeça. Stanley às vezes fala com a entonação de um brasileiro, embora traga uma braveza espanhola em algumas de suas frases. Blanche fala com a cadência francesa e, quando se apresenta, diz com certa lentidão "*Mademoiselle Blanche Dubois*". Stella e suas vizinhas nos lembram o italiano carregado. Vez ou outra, aparecem-nos palavras que sabemos reconhecer: Blanche, Stanley, Stella, Eunice, Mitch, virgem, capricórnio, código napoleônico, coca-cola. São pequenos ganchos que nos situam no fluxo estranho do fonemol para depois nos jogarem de novo naquela língua desconhecida. Somos todos estrangeiros: nós, inventando conteúdos possíveis para algo que desconhecemos, e elas, as personagens, reencenando um clássico que conhecemos, mas declamando os diálogos numa língua inapreensível.

Fonemol é um murmúrio. Língua cantada, cuja entonação da voz das personagens e o conjunto de gestos nos guiam para tentativas de compreensão do que está sendo dito. Diante dos diálogos, preenchemos as falas com conteúdos imaginados. Estará Blanche reclamando da precariedade da casa de Stella? Que nomes Stanley dá à cunhada que chegou? Quais frases Stella escolhe na tentativa difícil de conciliar o marido e a irmã mais nova? Entendemos toda a peça. E, no entanto, ela permanece um mistério. Nosso texto se arrisca, mas nunca nos autoriza a traduzir aquele significante. Na melhor das hipóteses, diríamos que tudo se passa como se, esse clichê que poderia ser legenda de toda obra de arte. Tudo se passa como se as personagens dissessem isso ou aquilo. Mas nada, nada nos autoriza a ter certeza disso. Estamos no terreno movediço da obra.

Nossa linguagem cotidiana tem, como notou o poeta Mallarmé, função de moeda de troca. Fazemos uso dela para tomar posse e designar objetos e seres. Pois mesa é um som que faz alusão à mesa da qual falamos. E feio, bonito, fascista, imbecil são nomes que damos para determinar um outro que nos aparece. Palavras no seu uso

corrente nos dão essa ilusão: conseguimos determinar o indeterminado que é o outro. E outro é tudo: os objetos, as pessoas, os fenômenos da natureza e tudo o que se apresenta fora de nós, mas também nós mesmos. Este uso empobrece a linguagem, cuja plasticidade é substituída por um sentido cristalizado. É isto e não é aquilo. Engessada, é ela que proferimos no dia a dia em que o mundo se apresenta como pronto, fixo, imutável.

Mas o mundo nunca está acabado. O mundo é um livro falado em fonemol, dizer o mundo é sempre interpretá-lo. Podemos conhecê-lo de fato, se entendemos que conhecer de fato é possuir uma versão objetiva e final dele? Provavelmente não. O que chega até nós é este murmúrio. Palavra cantada, conjunto de sons que não nos oferecem nada de fixo. “Stanley” e “código napoleônico” são indícios. Assim como “virgem” e “capricórnio” são signos que também nos indicam algo, mas se perdem dentro da língua estrangeira que é o fonemol. Durante a peça, eles nos fazem sair da obra e voltar à terra firme das coisas que podemos nomear. Mas a obra ainda está ali e o murmúrio desconhecido volta, estremecendo nossas certezas.

O fonemol estremece, mas também nos traz a reminiscência de algo que a cultura do teatro marcada pelo texto escrito nos fez perder. Sem sabermos o significado de cada palavra, olhamos melhor os corpos. Sua dança, suas hesitações, sua fúria. E ouvimos a voz, lembrando que também ela é capaz de dar sentido a este enigma que é o mundo. Na peça, temos a impressão de ouvir a mesma frase muitas vezes e de, no entanto, ouvir coisas diferentes. O que determina a carga da mesma frase é a maneira como ela é dita. Blanche e Stanley podem dizer exatamente a mesma coisa. Mas nunca dirão o mesmo, uma vez que as palavras estão encarnadas em corpos distintos. Assim o corpo, que no mundo explicado e fechado é só um portador da linguagem, volta a ser – como em todas as boas peças – parte dela.

Em uma das primeiras cenas, Stella chega em casa e encontra Blanche, sua irmã mais nova que não vê há muito tempo. Antes do abraço as duas se olham e, a alguns metros de distância uma da outra, desenham no ar com suas mãos. Uma flor, um coração? Talvez. O dedilhar esboça figuras que se formam aos nossos olhos e se

dissipam rapidamente, pois só existem no tempo curto em que acompanhamos o movimento dos dedos. Cada irmã desenha sorrindo e enviando figuras à outra irmã, como num sopro ou num beijo mandado à distância. É um envio de afeto e delicadeza. Se não entendemos o que elas rabiscam no ar é porque, se os gestos que fazem indicam uma troca afetuosa, a linguagem da intimidade das duas também nos é inacessível. São desenhos de suas respectivas histórias, de um passado que está fora da peça, no tempo anterior ao casamento de Stella com Stanley. Mas esses gestos curtos e rápidos que logo acabam nos dizem mais do que talvez dissesse uma longa declaração de amor falada em português. Os gestos da peça quebram, portanto, o primado da palavra falada ou escrita.

Atentamos então ao corpo de Blanche. Na peça de Antunes, Blanche é encenada por um ator e aparece em cena com o rosto pintado de branco, cuja maquiagem lembra um pouco a face de um *clown* (ou de um travesti, como sugere o próprio Antunes Filho no libreto da peça). O branco da face não é só alusão ao nome Blanche, branca. Marca a diferença da mocinha recém-chegada em relação às outras personagens: Blanche é um corpo estranho. Em inúmeras encenações de *Um Bonde Chamado Desejo*, Blanche parece a figura da mulher histórica. Mas a Blanche de Antunes não simboliza apenas as mulheres do século XXI. Judith Butler afirma que o feminismo não deveria ser só o movimento das mulheres, mas a luta em defesa de todos os corpos estranhos à norma. Os negros, os gays, os transexuais, os refugiados. Corpos marginalizados, cujas palavras, longe de serem o murmúrio desconhecido da peça de Antunes, invadem e determinam: puta, viado, preto, traveco etc. É assim que parece o corpo do ator que faz uma mulher, cujos gestos e expressões se diferenciam dos do resto das personagens. Mas isso tudo são insinuações nossas. Em nenhum momento o texto da peça afirma categoricamente que fala dos corpos marginalizados. Nada é explícito, claro nem denotativo. Em nenhum momento a peça parece, também, engajada, explicitamente política, panfletária. Talvez, no entanto, ela tenha comprometimento com engajamento mais profundo que esse dos panfletos e frases feitas: é no espaço cênico que pode existir esse corpo outro, que escapa aos rótulos dados pelo discurso do eu. É por não dominarmos e controlarmos tudo o que a peça nos narra que ela pode ser esse lugar da alteridade radical, nunca

submetida ao nosso discurso, de palavras que violentam tudo aquilo que nos aparece como diferente.

A violência contra os corpos se dá na linguagem, mas não apenas. Tudo que é estranho à norma é violentado, estuprado. E aqui não nos referimos só a essa atrocidade sexual cometida contra mulheres, crianças e corpos frágeis. O estupro, como coloca a citação de Virginie Despentes em seu livro *Teoria King Kong* presente no libreto da peça, é “a representação crua e direta do exercício do poder. Designa um denominador e organiza as leis do jogo para que possa exercer seu poder sem restrições”. Vivemos a cultura do estupro e consumimos uma cultura que, na sua essência, nos estupra, como faz a coca-cola, um dos poucos significantes que entendemos na peça: grande símbolo dessa cultura que anula as particularidades de cada lugar se impondo como bebida universal, cujo nome se diz da mesma forma em todos os idiomas. Líquido corrosivo e viciante, representante da cultura de massa, desta produção anônima e devastadora que tenta, sem cessar, calar as vozes do fonemol.

O estupro de Blanche é, pois, o estupro que vai além da violência contra uma mulher. É a aniquilação da alteridade. Estuprada, Blanche não consegue mais articular as palavras do fonemol e ouvimos, talvez, algo que precede a linguagem: vogal prolongada do grito de dor. Sofrimento que não tem nome, que a língua falada não alcança. No resumo da peça, em que as nove cenas são apresentadas ao público, não há nenhuma menção ao ato do estupro. E na própria cena não vemos o corpo de Blanche, escondido atrás de uma cama do cenário. O estupro só chega até nós pelo grito que provoca – no filme de Elia Kazan, também não assistimos ao estupro, mas conseguimos presumi-lo como aquilo que ocorreu entre uma cena e outra. O estupro invisível é tornado visível ao público pelo grito de Blanche, pelo estado de loucura em que a personagem se encontra no dia seguinte, pelo andar do corpo machucado e invadido. Se é Stanley quem vence na batalha contra Blanche, para quem assiste à peça, quem é ouvida é a moça violentada.

Artaud falou do direito ao pensamento, direito a certa experiência da qual a linguagem o privava e que ele tentou recuperar no espaço do teatro, rompendo com o

primado do texto escrito e recuperando outras linguagens do corpo. Blanchot falou da literatura e do direito à morte, o direito a esse espaço outro em que o eu não precisa ser o mesmo. Travestis e performers, figuras que inspiraram a personagem de Antunes Filho, levam para o espaço da cena esse direito à morte – morte simbólica, que é também metamorfose, transformação. É Stanley quem vence Blanche, isso é inegável, mas é Blanche quem escutamos no espaço da peça, espaço que, para Blanchot, poderia ser teatral, mas era poético porque, como a poesia, era espaço anterior à linguagem. O grito de Blanche é a conquista do direito ao grito, a voz do espaço cênico e poético que responde, como diz Hélène Cixous, ao massacre, ao esquecimento, à morte e a tudo que estabelece que *“C’est fini”*: *“– Non, crie-je. Je ne me rend pas”*.³⁰⁷

³⁰⁷ “Acabou:” “– Não, grito. Eu não me rendo.”

Pequena coleção de citações para futuro diálogo com Maurice Blanchot

[Plágio assumido de Susan Sontag na sua homenagem a Walter Benjamin]

Em consequência, a genialidade reside na capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e de se afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originalmente para o serviço da vontade, isto é, seu interesse, seu querer, seus fins, e assim a personalidade de ausente completamente por um tempo, restando apenas o puro sujeito que conhece, claro olho cósmico

Schopenhauer, *Metafísica do Belo*

Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (...) mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis porque a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história (...).

Aristóteles, *Poética*

Todo relato – toda a literatura – é, nesse sentido, memória da perda do fogo.

Agamben, *o Fogo e o Relato*

Não tenho medo da morte

Mas sim medo de morrer

Qual seria a diferença

Você há de perguntar

É que a morte já é depois

Que eu deixar de respirar

Morrer ainda é aqui

Na vida, no sol, no ar

Gilberto Gil, *Não tenho medo da morte*

“Proletários, uni-vos.” Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sel eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía. (...).

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispenso as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim.

Graciliano Ramos, *Angústia*

Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. (...) Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nessa tapera ouvindo lendas?

Milton Hatoum, *Órfãos de Eldorado*

– Ah, mas eu não cheguei a pensar na morte. Ainda tenho alguém apreço por esta vida. Além disso, morrer de fome e de sede não seria minha forma preferida de deixar este mundo. O que eu queria era me aproximar um pouco mais da morte. Só isso, mesmo sabendo que essa fronteira é muito tênue.

Haruki Murakami, *O assassinato do Comendador*

E as palavras?

Eu tenho sempre a impressão de que são concebidas, como os seres, durante as noites. Por medo ou por desejo. Elas nascem para dar presença aos seres e às coisas desaparecidas no volume negro das grutas. Ou para tornar tangível sua ausência.

E é na solidão que cada palavra se torna signo, a marca do ausente, o nome do corpo desejado, a expressão de um estado invisível.

Atiq Rahimi, *Balada do Cálamo*

Mas que não se lamentem os mortos, eles sabem o que fazem. Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão.

Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*