SHEYLA CRISTINA SMANIOTO MACEDO

CRUEL RAZÃO POÉTICA: UM ESTUDO SOBRE A ESCRITA DO NEUTRO EM MAURICE BLANCHOT

CAMPINAS,
2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

SHEYLA CRISTINA SMANIOTO MACEDO

CRUEL RAZÃO POÉTICA: UM ESTUDO SOBRE A ESCRITA DO NEUTRO EM MAURICE BLANCHOT

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador (a): Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

CAMPINAS,
2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Sm22c

Smanioto Macedo, Sheyla Cristina, 1990-
Cruel razão poética : um estudo sobre a escrita do neutro em Maurice Blanchot / Sheyla Cristina Smanioto Macedo. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Blanchot, Maurice, 1907-2003. Thomas l'obscur - Crítica e interpretação. 2. Artaud, Antonin, 1869-1948. Carta à vidente - Crítica e interpretação. 3. Literatura francesa. 4. Literatura comparada. 5. Crueldade na literatura. 6. Metalinguagem. I. Siscar, Marcos,1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The cruel poetic reason : a study of the writing of the neutral in Maurice Blanchot
Palavras-chave em inglês:
Blanchot, Maurice, 1907-2003. Thomas l'obscur - Criticism and interpretation
Artaud, Antonin, 1896-1948. Lettre à la voyante - Criticism and interpretation
French literature
Comparative literature
Cruelty in literature
Metalanguage
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Mestra em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Marcos Antonio Siscar [Orientador]
Susana Oliveira Dias
Rodrigo Silva Ielpo
Data de defesa: 29-04-2015
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Susana Oliveira Dias

RODRIGO SILVA IELPO

Tiago Guilherme Pinheiro

Marcelo Jacques de Moraes

IEL/UNICAMP
2015

ABSTRACT

This dissertation proposes a study on the writing of the neutral in Maurice Blanchot. We start with the proposition of a possible poetic of the neutral. In chapter one, we approach the neutral by its relationship with the dehors from Madness and Civilization (Foucault, 1961) and the reading of this work done by Pelbart (1989). The concern is to contextualize the neutral and bring it in relation to the demands of the "cruel poetic reason", addressed by Blanchot (1969) from reading Artaud. Then, in chapter three, with the support of Dubreuil (2003), we will base the analysis of two texts - Thomas L'Obscur (Blanchot, 1950) and "Letter to the clairvoyant" (Artaud, 1929) - in connection with the idea of possession, as this finds room in their conceptions of poetic creation. The objective is, after approaching Artaud and Blanchot, place them where their writing is different, even though departing from similar issues. This done, we become able to claim, with the aid of the myth of mermaids, the writing of the neutral as the articulation of a "dramatic meta-language" that allows Blanchot to perform his own thinking on a temporary ground by availing the mythical thought structures.

RESUMO

A presente dissertação propõe-se a um estudo sobre a escrita do neutro em Maurice Blanchot. Começamos com a proposição do que seria uma possível poética do neutro, na introdução. No capítulo um, abordamos o neutro em sua relação com o dehors, a partir da História da loucura (1961) de Foucault e da leitura desta obra feita por Pélbart (1989). A preocupação é contextualizar o neutro para, no capítulo seguinte, trazê-lo em relação com as exigências da “cruel razão poética”, abordada por Blanchot (1969) a partir da leitura de Artaud, aproximando as poéticas desses dois autores. Em seguida, no capítulo três, com o apoio de Dubreuil (2003), partiremos da análise de dois textos – Thomas L'Obscur de Blanchot e “Carta à vidente” de Artaud – a propósito da ideia de possessão, tal como esta encontra espaço em suas concepções sobre a criação poética. O objetivo é, depois de aproximar Artaud e Blanchot, situar onde a escrita deles é diferente, muito embora partam de questões semelhantes. Isto feito, tornamo-nos capazes de afirmar, com o auxílio do mito das sereias, a escrita do neutro como a articulação de uma “metalinguagem dramática” que permite a Blanchot, ao aproveitar-se das estruturas do pensamento mítico, realizar seu pensamento em um terreno provisório.

SUMÁRIO

Introdução – Poéticas à beira de	p. 1
Capítulo um – O neutro e o dehors: entre a fala e a loucura	p. 13
Capítulo dois – “La cruelle raison poétique”: Blanchot lê Artaud	p. 63
Capítulo três – Possessão pela palavra: em Artaud, em Blanchot	p. 77
Capítulo quatro – Metalinguagem dramática: o caminho de Blanchot	p. 93
Bibliografia	p. 115

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos que vieram comigo, Raphael Picerni, Renato Salgado e Carla Piazzi. Agradeço às minhas diversas famílias. Especialmente aos meus pais, Silvana Smanioto e Gilson Macedo, aos quais dedico esse trabalho.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de mestrado que tornou possível a dedicação necessária para esta pesquisa.

Agradeço ao Prof. Marcos Antonio Siscar, pela orientação. Aos membros da banca de qualificação, Tiago Pinheiro e Marcio Renato Pinheiro da Silva, por me guiarem pelo meu próprio texto. Agradeço por fim aos membros da banca de defesa, Susana Dias e Rodrigo Ielpo, pelos apontamentos e pela generosidade.

Introdução

Poéticas à beira de

> *Estes fatos me aconteceram em 1938. Experimento ao falar deles um grande mal-estar. Já tentei, muitas vezes, dar a eles uma forma escrita. Se escrevi livros, é que desejava através de livros pôr fim a isso tudo. Se escrevi romances, os romances nasceram no momento em que as palavras começaram a recuar diante da verdade.*[1]

"O nascimento da literatura se dá na passagem do eu para o ele"[2] ou, poderíamos dizer, do eu despido para o eu entre aspas – presas de um gavião que rebenta feridas no sentido, esfolando-o. O escritor, presa: "de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer"[3] – algo que o possui, transpassando-lhe as beiradas até difundi-lo de si. "Realidade", diz Nabokov em seu posfácio ao *Lolita*, "é uma das poucas palavras que nada significam sem *aspas*"; e o "eu", o que significa sem aspas, senão algum desespero?

O nascimento da literatura se dá, também, na passagem "do domínio das artes do reino da poética para o reino da estética", esta entendida como "modo de pensamento que

[1] Início do romance *L'arrêt de mort* (1948).
[2] KAFKA, Franz. *Antologia de Páginas Íntimas*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997, 25-97.
[3] BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997, p. 88.

se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento"[4]. Passagem esta que Rancière nomeia "revolução estética", uma revolução de todo dia que, ao invés de revogar o regime representativo de pensamento das artes (como ele pretende), deixa-o indigesto não pela "abolição", mas pela sempre frágil perversão de "um conjunto de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade"[5].

O "terreno" desta revolução, "arado" pela transformação da relação com a transcendência,[6] é a "emancipação" do literário em relação ao Belo e à desvinculação do Belo de sua obediência ao Verdadeiro e ao Bom. Essa literatura, que busca desvincular-se de todo "cabresto social", não opõe o caos à forma e, portanto, não tem como ideal o rigor formal de identificação em que o ideal é a tradição; essa literatura buscaria "nos ídolos redivivos o símbolo do 'caos originário da natureza humana', segundo as palavras de Schlegel"[7], não trabalhando no domínio do caos pela forma, mas provocando irrupções de caos pela forma.

Em livros como *L'arrêt de mort*[8] de Maurice Blanchot, as poéticas se inventam como duplos inadiáveis da escrita, pondo em jogo não uma dualidade que as diferenciaria em relação ao texto dito ficcional por contraste, mas sua *indissociabilidade* na medida em que elas não versam *sobre* ele, mas acontecem *nele*. De tal forma que as poéticas não são causas ou consequências dos textos, mas eles próprios, sem sê-los totalmente – percorrendo-os na forma de um constante retomar a escrita (como tema, como forma de pensamento).

---

[4] RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 24.
[5] Ibidem: p. 25.
[6] Falaremos mais disso nos capítulos seguintes.
[7] Ibidem.
[8] BLANCHOT, Maurice. *L'arrêt de mort*. Paris: Gallimard, 1948.

Na "modernidade", o assustador do duplo – e o que o torna possível tal como se faz – é o fato de que não podemos identificá-lo, pois participa do eu, e não apenas o participa. De forma assustadoramente semelhante, a poética participa do texto – ela perde a retesa de uma aproximação que se pretende sóbria, por vezes resistindo, mas em geral rendendo-se à sedução do texto que compõe de tal modo que, parece-nos, sua primeira afirmação (se é possível uma afirmação tão obtusa) é a do texto como sedução.

A primeira escrita de *L'arrêt de mort* nasce de uma impossibilidade, acusa-se impossível – acontecendo. Essa impossibilidade, ausência de musas que é invocada a possuir o texto, acaba por ser seu mote inicial: há um mal estar com o fato, com a língua e sua promessa, talvez imaginada, de dar conta dos fatos, "pôr fim a isso tudo". É, por isso, não só o mote, mas também o tropeço de uma linguagem que se anuncia fatal – e cuja promessa que a constitui simultaneamente antecipa/adia sua realização manca.

Mas a palavra surge de um recuo, *recuo diante da verdade*, e não pela identificação e pretensa fidelidade; assim, ele completa: "as palavras, até agora, foram mais fracas e maliciosas do que eu desejava"[9] – fugidias, talvez, desse seu intento de *finalizar* pela escrita. Ou, antes, a palavra surge dessa malícia trazida ao texto na enunciação de sua dificuldade de texto, nesse velar a ausência de sentido.

Assim, a proposta de que se trata de um relato soa como uma retórica da modéstia – em que se diz não ser um bom convencedor e, pela abertura de alguma disposição do leitor em acreditar, facilita o convencimento. "Escreverei livremente"[10], ele diz, e assim põe o leitor disposto a encontrar sinceridade (e não artifício, poderíamos contrapor, apenas exemplarmente) no que ele diz – mesmo que se trate, como podemos constatar, de uma

[9] BLANCHOT, Maurice. *pena de morte*. Trad. Ana de Alencar. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 9.
[10] Ibidem: p. 10.

retórica de sinceridade: provavelmente esse relato, quase um desabafo pelo anseio a que remonta, seja mais *fraco* e *malicioso* do que quer parecer.

Dessa forma, parece-nos que toda a narrativa de *L'arrêt de mort* se arrasta entre a fraqueza e malícia; fraqueza no sentido de que, nela, as coisas não se consumam – parecem retardar em alguma preguiça de *ser*, e nisso consiste sua força. Não se trata apenas de uma *pena* de morte, de um *deixar de* morrer, mas de um quase-definir o que se faz pelo que se *deixa de*. Malícia ofertada em forças de quase – levando a inocência pela mão à estéril busca por algum significado que vingue.

> *Esta malícia, eu sei, é uma advertência. Seria mais nobre deixar a verdade em paz. Seria extremamente útil à verdade não ser descoberta. Mas agora o que espero é, em breve, livrar-me disso. Livrar-se das coisas também é nobre e importante.*

Este se fazer em um *deixar de* arredio de alguma realização fatal é o mote conhecido do canto das sereias; conhecido, inclusive, por haver sido retomado incansavelmente – por exercer, talvez, esse encanto que sua narrativa narra. Nesta cena, a força da linguagem – notadamente da linguagem que diz de si mesma pela narração de sua promessa – é central: ela argumenta não somente a existência dos heróis e viagens homéricos, mas sua própria existência na forma de trazer-se ao texto em um *mise-en-abîme* desde antes articulado na presença dos aedos (que maquinam narrativas dentro da narrativa), e que culminará no *tornar-se poeta* de Ulisses.

Quando, em uma narrativa, acontece um episódio que torna a própria narrativa possível e necessária – fazendo-a o próprio acontecimento que narra – é como se ela inventasse a fresta que garante/testemunha sua necessidade (sua "*fiança*", diz-nos Blanchot) pela narração da metamorfose que a constitui: de Ulisses em Homero – "pouco a pouco, mas imediatamente" – pelo canto das sereias. É como se a narrativa, ademais,

explodisse as medidas do possível para a desmedida multiplicação de seus ecos – onde se vê o vulto do *dehors*.

Semelhantemente, *L'arrêt de mort* começa com e insiste na narração de si mesmo. O texto argumenta sua existência pela multiplicação das teias narrativas nele e sobre ele, como se ela fosse assegurada por esta multiplicação (ao menos na instância que, tratando-se de uma narrativa, importa). Essa argumentação de si pelo texto parece, simultaneamente, incluí-lo e excluí-lo de si mesmo através de um súbito remanejamento do olhar que faz o leitor percebê-lo como parte de algo que pode chegar ao *dehors*.

No caso da *Odisseia*, a metamorfose de Ulisses em poeta torna a própria *Odisseia* possível na medida em que faz e produz o que conta, isto é, na medida em que "como relação realiza o que nessa relação acontece", como narrativa faz acontecer o que narra, pois "detém o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa 'descreve' pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa"[11]. A narrativa é o constante indício da metamorfose que a constitui e que ela continuamente provoca; trata-se de um movimento autorreferencial que como que legitima a narrativa em um jogo em que ela própria narra – e argumenta – sua legitimidade ao trazer à cena seu *tornar-se*, desde o "real", que afirma o "real" e, a partir de sua força retórica, reafirma também o que se faz dele, a ficção.

Em *L'arrêt de mort*, a legitimidade da narrativa (narrativa que, segundo Blanchot, é aquilo que está dissimulado na espessura dos romances) parece ser conquistada em constantes autorreferências. Como é de se esperar, não vemos, como na epopéia homérica, os aedos e os poetas movimentando-se constantemente entre vida e narrativa, pois a escrita coloca em seu lugar as figuras do que é próprio da escrita: da ausência, fantasmagoria, da

[11] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Pérrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 9.

superfície das letras, das sintaxes de pensamento. Por isso, talvez, pudéssemos suspeitar da figura das sereias espreitando na "ausência" de morte constantemente perfilando o romance como *promessa de* – e sempre promessa – um desaparecimento nas palavras (em que a escrita não é um aparecer das coisas, mas um *deixar de* desaparecer, *deixar de* ser).

É difícil falar de Blanchot, com Blanchot sendo uma consequência de seus textos, *um vulto escapadiço* – como quando dizemos que fotografamos o vento, mas fotografamos o afago e o estrago que o vento faz. *Creio que se deve falar hoje de Blanchot* (...) *a partir dos afectos*, disse Derrida: *é difícil falar de Blanchot* – mas parece inevitável sentir o afago e o estrago que seu texto faz.

Blanchot, ele pediu que escrevessem antes de seus livros, *dedicou toda sua vida à literatura e ao silêncio que lhe é próprio*. Sua literatura – de ninguém, do neutro[12] – parece requerer uma referência oblíqua, do tipo que sempre leva a certo grau de indeterminação, que torna incômoda qualquer afirmação. Como se, afinal de contas, as reações possíveis fossem proliferar o silêncio ou o murmúrio indefinido que revira o texto, com ambas sendo talvez quase-a-mesma coisa.

[12] O *neutro* é uma relação explorada por Blanchot em diversos livros, e destacadamente na primeira parte de *L'entretien infini* (Gallimard, 1969); não diz respeito à neutralidade ou à indiferença, mas a todo um regime de relações que não submete ao subjetivo ou ao objetivo, e tampouco a esta polarização. A respeito do *neutro*, Pélbart escreve em sua dissertação: "Embora o termo neutro remeta a impressões de monotonia, neutralidade e indiferença, 'desarmar o paradigma pode ser uma atividade ardente e fervente'. 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. É uma operação de guerrilha silenciosa e cansada (o silêncio e a fadiga compõem seu 'arsenal tático'), porém eficaz." (PELBART, Peter Pál. Da clausura do fora ao fora da clausura. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 14). Veremos tais aspectos com mais atenção no decorrer da dissertação.

Não poderíamos falar de *L'arrêt de mort* falando dele – se não por alguma referência oblíqua: se não por nos percebermos de repente imersos, aos poucos e imediatamente, em suas tramas: falando *nele*. Também não poderíamos falar sobre o *dehors* – a respeito do qual não temos referência de alguma explicação que não prolifere sua própria impossibilidade como tal – se não *nele*: pensá-los, em certa medida, implica participá-los.

A escrita de um romance desejante cuja narrativa está dissimulada na espessura de um constante dizer sobre a narrativa, de um constante desejá-la, e um conceito cuja face não podemos encarar, mas apenas nos deixar afetar, sob pena de desaparecer – ambos requerem aproximações pelos afetos. Essa aproximação, que poderíamos chamar poética na medida em que acontece nas tramas de um pensamento com a escrita, o que intensifica?

Há, em diversos textos que trazem o *dehors* como tema (*La pensée du dehors* e *The refusal of philosophy*, por exemplo[13]), certo esforço para constituir algum tipo de poética. A força dessa aproximação, que não pretende capturar o *dehors* mas seu afago na escrita, deixa-nos suspeitosos de que essa vontade de uma poética do *dehors* seja o indício de que jamais chegaremos de fato a ele, mas principalmente de que só podemos chegar a ele através da promessa que o constitui.

Apesar da variação possível em torno de uma ideia, o *dehors* requer uma referência oblíqua cuja indeterminação é importante para a compreensão do que está em jogo, e de tal forma que em geral todo dizer sobre o *dehors* remonta a uma linguagem desejada, possível ou não, e à proliferação das poéticas potencializada pela indeterminação.

[13] BRUNS, Gerald L. *Maurice Blanchot: the refusal of philosophy*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997; FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior.* Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Editora Princípio, 1990.

Essa aproximação começa pelo tomar a linguagem impossível do *dehors* como tema, mas acaba por levá-la a cabo como intensidade do pensamento ou, poderíamos dizer, como "método".

Apesar de a crítica à emancipação do literário temer uma tal paixão pela arte que devoraria o resto, fazendo-a inútil ao permiti-la, nesta inutilidade, dizer somente de si, é preciso destacar que a escrita como proliferação de poéticas não é um movimento de interiorização que isolaria a literatura. Trata-se, muito mais, se de um trânsito ao *dehors* em que a linguagem experimenta escapar do "modo de ser do discurso", isto é, da "dinastia da representação"[14].[15] Neste "modo de ser", a literatura é muitas vezes tomada como tema e assumida como intensidade do pensamento, sendo que, por vezes, tomá-la como tema configura espécie de invocação de sua força de pensamento.

Assim, a autorreflexão não necessariamente é o teatro de um ensimesmamento inocente da literatura, podendo constituir a proposta estética de um pensamento que, debatendo-se nos braços da representação, tenta se desgarrar de um *Eu* que a sujeite; isto é: proposta de um *sacrifício* do "eu" em proveito da linguagem literária. Agora não mais relativo a uma palavra que advém de forças superiores e ocultas (sustentadas, portanto, nos oráculos e na magia), mas com as "forças ocultas" não tão ocultas assim sendo "as da própria linguagem como sistema depositário e produtor de sentidos"[16].

A importância de pensar essa ficção, na mesma medida em que antes era importante pensar a verdade, diz Foucault, deve-se ao funcionamento do *je parle* como

[14] FOUCAULT, 1990: 14.

[15] Ele diz, então, no tom que facilmente lembra certo tipo de poética: "como palavra do fora, acolhendo nestes termos o fora ao qual se dirige, esse discurso se abrirá como um comentário", e continua, como outro – de uma quase indeterminação: "repetição do que murmura incessantemente"[15], mas "como palavra que permanece sempre fora do que diz, este discurso é uma incursão incessante no sentido daquilo cuja luminosidade, de uma extrema finura, nunca acedeu à linguagem" (Ibidem: 22).

[16] PÉRRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 166.

revés do *je pense*: enquanto o *je pense* afirma o Eu e sua existência, o *je parle* "afasta, dispersa, apaga esta existência e não conserva dela mais do que sua citação vazia".[17] Quando diz, intensifica a inevitável comparação entre essa literatura e a filosofia cuja vontade é a de verdade; a importância de pensar *com* essa ficção, transformando-a de tema em método, parece-nos ainda mais cabal para pensar a relação literatura/pensamento/filosofia. É o que Blanchot faz em *Le livre à venir*[18].

Parece que quando se trata de lidar com o *dehors*, invocar uma poética (este vulto filosófico-literário) – isto é, conjurar alguma matéria fluída de que *certa linguagem* se possa fazer pensamento – parece inevitável. O questionamento por uma poética do *dehors* mostra não somente a reconhecida intimidade entre este pensamento e certo modo de devir da linguagem, mas também a fluidez desta intimidade, isto é, que ela se apresenta fugidia, e não determinada, diante de nós (como, aliás, é de se esperar) – sendo aquilo do que se fala subrepticiamente, *às vezes nem tanto*, em diversas literaturas.

Há um demônio que provoca aquele que escreve a romper com o que torna um discurso possível, diz-nos Blanchot, no que Bruns[19] aponta como uma paródia da figura de Sócrates cujo *daimon* por vezes impedia de falar e agir no mundo[20]. "Demon of impossibility", aliás, cujo trabalho Bruns se propõe a clarear pela constituição de uma "poética" do *dehors* cujas *aspas* ele reconhece na medida em que a define, por um lado, como "the site or place of poetry within the organon of discourse" e, por outro, define *outside* como rompimento "with the organon that makes discourse possible" [21].

[17] FOUCAULT, 1990: 15.
[18] BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Gallimard: Paris, 1959.
[19] BRUNS, 1997.
[20] BRUNS, 2005: 4.
[21] Ibidem: 4.

De tal forma que uma *poética do Fora* constituiria um fora da poética entendida como mediadora de conflitos entre a filosofia e a poesia, como define inicialmente Bruns, na medida em que não se aliaria ao que a filosofia tem de racional, mas à sua relação com o pensamento. Isto é, não se aliaria à filosofia sob a regência do "*je pense*" que estremece sob a afirmação "*je mens*", mas ao pensamento, pelo pensamento da literatura que acontece através das nesgas do *parler – derramamento indefinido de linguagem* a que se chega pela possessão, com a literatura sendo esse conhecimento pela possessão (da linguagem).

Perguntamo-nos, ao tentar constituí-la: como se pensa esta escrita levando-se em consideração os limites da *poética* que, em larga medida, acontecem pela insistência da "velha trama da interioridade"[22]? Isto é, que acontecem quando a poética procura dizer em que consistem as regras, categorias e convenções da escrita notadamente pela perseguição de uma fidelidade entre linguagem e pensamento (às vezes levada à identificação) que, ao invés de deslocar continuamente os limites da linguagem, fixa limites ao pensamento?

Estranhamente, Foucault propõe que pensar esta escrita (ficção) consiste justamente em "prover este pensamento de uma linguagem que lhe seja fiel"[23], quando em geral essa ficção afirma uma distância. Parece-nos ainda mais importante, talvez porque estejamos interessados em *pensar com* esta ficção, destacar que se trata de uma *dissimulação* de fidelidade que acontece quando pensamento e linguagem, levados ao limite, fazem-se um ao outro – não em uma busca pela linguagem *mais fiel* ao pensamento, mas em um deixar a linguagem pensar que reconhece o *recuo* da linguagem que possibilita sua malícia, poderíamos dizer, fundamental.

[22] FOUCAULT, 1990: 28.
[23] FOUCAULT, 1990: 27.

Assim, a proposta de Foucault se apresenta como uma poética com o intuito, talvez, de funcionar como o clichê do sedutor/fingidor que é arrebatado; Foucault, em *La pensée du dehors*, convida-nos a *fingir* uma poética até o ponto em que, envolvidos por ela até sermos, no texto, mais ela do que pretensão de nós mesmos, convertemo-la em um espaço-limite de arte e política. Ou, se não o que Foucault insinua (isto é, o que inventamos pela interpretação dele), o que aqui propomos como questão para essa dissertação – em revés: a poética possível, em Blanchot, não como o limite, mas como a poética levada ao limite.

A força de *pensar com*, força que se mostra em uma aproximação que chamamos "poética", parece-nos potente para chegar ao pensamento que é próprio dessa literatura sem descuidar de suas relações, mesmo que oblíquas – e ainda mais se –, com a filosofia. Caminhando pelos limites da poética, com as poéticas no limite (à beira de), para articular um pensamento sobre a escrita de Blanchot que seja como as leituras que ele faz em *Le livre à venir*: uma busca do ponto que origina toda escrita de cada escritor. Uma busca dos termos do contrato travado com o demônio perverso da escrita.

Capítulo um

O neutro e o *dehors*: entre a fala e a loucura

O *neutro*, como relação constantemente recusada pelo pensamento ocidental, fez/faz-se próprio ao pensamento dessa recusa.

Cheirando a precariedade, essa e outras recusas convivem, diz-nos Blanchot[24], diz-nos Foucault[25]; elas constituem o que poderíamos chamar de "exterior da cultura": onde, entre o tapete e o chão, coloca-se aquilo que não concerne – pelo critério único de não concernir. O *neutro* dá a falar desde este exterior como se desde o barrento estômago da linguagem, com a linguagem insurgindo ainda obscura – ainda cheia do barro que a revolveria, o *exterior*. O que é confinado *fora* não consegue, afinal, sair ileso ao exterior ou, dito de outra forma, todo internado fora *se torna exterior* já que conquista sua possibilidade não somente como pensamento confinado no exterior, mas também como exterior-no-pensamento.

[24] 1969.

[25] FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Assim fervilhava a loucura-desrazão[26], nos grandes confinamentos de que fala a *História da loucura*: como loucura-*no-confinamento*. Isto é: como loucura reconhecida não por alguma regularidade do que a compunha, mas pela única regularidade de a compor – surgida da convivência no confinamento, inventada na diferença que os faria coincidir, justamente, em seu aspecto inessencial. Assim é que, para uma história da loucura tal qual a propõe, Foucault só poderia fazer "não tanto a história da loucura, mas um esboço daquilo que poderia ser 'uma história dos *limites* – desses gestos obscuros, necessariamente esquecidos tão-logo realizados, pelos quais uma cultura rejeita algo que será para ela o Exterior'"[27].

A *História da loucura* parece perseguir a metamorfose dessa loucura que, aos trancos e barrancos entre restos e sobras e recusas, faz-se remexendo como espaço da precariedade. Não contente em defini-la em determinadas épocas, o livro a coloca como fluxo de si mesma, isto é, coloca-a no tempo da metamorfose, o do pouco a pouco, mas imediatamente. O *dehors* (ou a "desrazão") surge, nesse contexto, culminando o longo caminho que a loucura "divina" grega percorre, desfazendo-se, até a loucura contrária à razão do século XIX. Esse caminho de dissociação colocou a loucura em um novo ciclo (histórico, clínico, racional), e deixou a desrazão em seu sem-rumo, fazendo, da loucura-desrazão, loucura *e* desrazão.

Dessa loucura movendo-se de que a *História da loucura* busca capturar o movimento, não a essência mas a pluralidade, parece-nos possível destacar esses dois

[26] Aqui fazemos referência ao texto de Pélbart (1989); nele, há a opção por chamar de desrazão, para fazer referência ao primeiro título de *História da loucura* (*Folie et déraizon*), o que nós optamos por chamar de *dehors* para fazer referência à Blanchot e à leitura que Foucault faz de Blanchot em *La pensée du dehors*. As traduções do termo *dehors* para o português costumam variar entre "exterior" e "fora", com algumas poucas ocorrências de "de-fora".

[27] BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2 – A experiência-limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 174.

"momentos" centrais no que diz respeito à relação discursiva com o homem-louco: um que o coloca como sujeito-enlouquecido em si mesmo, dado por uma espécie de desordenação interna, espécie de ferida do espírito; e outro, que coloca ele próprio, já fora de si, como ferida aberta para o *dehors*. As referências que o texto faz a essa segunda relação têm a força de modificar o próprio texto, não apenas no que ele diz, mas na maneira como ele diz – contaminando-o por uma espécie de *pathos* irremediável, "escrita louca".

Nessa de seguir no encalço das metamorfoses da loucura e de buscar sofrê-las na carne do texto, a *História da loucura* traz à cena essa metamorfose crucial que faz da loucura grega, em que a *mania* era exterior ao *logos*, porém avizinhada a ele, algo como o contrário da Razão que, tomando a loucura em seus termos, a interioriza e submete. Nesse movimento, a loucura deixou de ser o acesso inevitável a certo estrato, geralmente relacionado ao divino, para se tornar apenas algo da configuração da interioridade do homem e apenas isso. Nesse movimento, por outro lado, esse "estrato" transforma suas relações para se tornar possível além do corpo da loucura – do que surgiria, segundo nos propõe Pélbart a partir de Foucault, o *dehors*.

Relacionado a esse movimento está uma considerável mudança no estatuto do divino: enquanto a Antiguidade grega mantinha seus deuses no Olimpo, avizinhados a eles por gerações de heróis e assim se tornavam capazes de, talvez, tê-los como íntimos desde que à distância necessária, o século XIX tira mesmo os deuses da cena positiva, reinventando-os na forma de alguma espécie de obscenidade/capricho humano com consequências psicológicas. O movimento que separa a loucura do *dehors* e que traz as forças do "divino" como forças de uma relação com o "desconhecido", inventa-se, então, como força sem corpo – procurando um corpo que a habite.

Há algo terrificante em jogo: algo que faz com que a relação com as instâncias divinas seja relação com o que elas carregam/culminam da *espessura* cultural. O século XIX não apenas retira os deuses da cena positiva: ele os retira de cena, investindo na cena positiva como a única possível ou, ao menos, como a única válida. E não retira apenas os deuses, mas aquilo que eles carregam ou aquilo de que eles são rastro, isto é, retira (ao menos em seu discurso, na medida em que deixam a forma de sua ausência) as *forças divinas* e o sagrado, como sempre tomando-os como objetos constituídos de que se pode livrar a qualquer momento, e não como parte do complexo cultural que constitui o homem.

Pilhando a ideia de *sagrado* que Blanchot traz ao tratar de Artaud em seu texto "A cruel razão poética", talvez vislumbrássemos a força dessa retirada; afinal, amputar o sagrado entendido como

> *a comunicação violenta que não separa a força e o deus, que não 'atarraxa o céu no céu e a terra na terra', que mantém contato com o todo, com a 'multiplicidade triturada' das coisas, sua contradição destroçante, sua 'desordem de aspectos inflamados' e sua unidade*[28]

– amputando o sagrado de tal forma entendido, retira-se também essa legião de deuses, destroços e restos que costuma trazer à tona certa força terrificante do desconhecido. É o movimento em que também essa legião se retira – *para onde então iria?*

Os muros da razão jamais salvaguardariam algo que não pudessem submeter, pois esses são seus modos: conhecer, colocar à vista – sob controle. A loucura pode ficar, mas lhe é dada a condição fatal que a amputa da desrazão: "confinar o exterior, isto é, constituí-lo como *interioridade* de espera ou de exceção, tal é a exigência que conduz a sociedade, ou a razão momentânea, a fazer existir a loucura, isto é, a torná-la *possível*"[29]. A desrazão/o *dehors*, como o que sobra da loucura tornada possível ao constituir-se como

[28] BLANCHOT, 2007: 174.
[29] BLANCHOT, 2007: 174.

"*interioridade* de espera ou exceção", é impossível de ser confinado; é impossível até que se invente, dessa impossibilidade, algo como uma existência sem concernimento, que seja – ou se proponha – alheia à razão.

Como se lhe houvessem roubado o corpo, o *dehors* vaga então errante: peste, ferida, dor – inumano sem corpo que habite. Em um mundo em que não há um *dehors* exterior, como uma espécie de confinamento do inumano nas categorias de "sagrado", "transcendente", etc.; em um mundo "em que 'o tudo exclui todo exterior'"[30], seria a "experiência interior" de Bataille que nos exporia à mais nua das exterioridades – para o *dehors*. *Mas como o faria, se é apenas força errante?*

A passagem da loucura-desrazão (em que não se diferencia claramente o que Foucault chamou de loucura clínica e de desrazão/*dehors*) para a loucura clínica se dá em Bataille como passagem de uma experiência exterior do *dehors*, claramente delimitado, para o que ele chama de "experiência interior". Para ele, o movimento que rende o *dehors* – outrora entendido como aquilo que dizia respeito ao outro irremediável, ao sagrado – ao *espaço interior* é o movimento mesmo em que se faz o *dehors* tal qual o entendemos, isto é, como certa força terrificante que podemos sentir, mas que apenas vislumbramos como estrago-afago desse *outro irremediável* – na escrita, por exemplo.

Em algum momento, em que talvez olhássemos a loucura exterior e inumana saltar para o interior do indivíduo, tornando-se um "momento interior à razão, contraditório mas ao mesmo tempo submisso a ela"[31], a *transgressão* necessária à experiência limite "abarcou a totalidade do ser (buscando nesta totalidade um termo e um repouso)"[32]. A transgressão, nesse avanço, teria levado a termo as delimitações de dentro e fora, fazendo-

[30] PÉLBART, 1989: 88.
[31] PÉLBART, 1989: 54.
[32] Ibidem: 88.

se o "ocaso de uma incompatibilidade (...) entre a aparição da linguagem em seu ser e a consciência em si de sua identidade"[33] e, com isso, tornando possível a "experiência interior" do *dehors*, que é precisamente o que Foucault chama de *pensamento do dehors*.

A partir desse movimento histórico trazido a partir de Foucault e Pélbart, o limite – outrora exterior, outrora delimitação de um dentro – surge dentro. Surge, e borbulha em algo que a escrita enleva quando experimenta refundar-se a cada instante através da *relação neutra* proposta por Blanchot, já que se trata de uma relação que busca romper com aquilo que torna o discurso possível.

A relação neutra surge como força que, talvez atraída pelo *dehors*, dá corpo à escrita que o torna possível; que, de alguma forma, faz da letra o corpo/espaço necessário ao *dehors*. Faz-se, portanto, não como maneira de dizer, mas de deixar habitar pelas "forças do desconhecido". É preciso reconhecer, nesse contexto, que esse movimento mobiliza aspectos éticos e poéticos, na medida em que propõe uma maneira de relação com o outro que se dá a partir do fazer artístico. Mas a poética do *neutro*, a poética do *dehors*, é uma poética da morte do autor: afinal, o *dehors* não requer qualquer corpo para habitar, ele requer um corpo morto – daí que tenha os trejeitos de uma demonologia (que fale de pactos e demônios da escrita, e não de moldes; que fale de forças da escrita, e não de estruturas). Para uma escrita atravessada pelas forças de morte.

O desatino do *dehors* é fatal e o torna resto de uma loucura-desrazão que, submetida à força pela razão, deixa-o escapar; já aqui tem a força de resistência que, durante muito tempo, permanecerá como "estrita experiência poética ou filosófica" propagando-se entre Sade, Hölderlin, Nerval e Nietzsche[34]. Desatino fugidio que se faz no

[33] FOUCAULT, 1990: 19.
[34] FOUCAULT, 2009: 374.

"mergulho puro numa linguagem que abole a história e faz cintilar, na superfície mais precária do sensível, a iminência de uma verdade imemorial"[35] e que torna possível, pode-se dizer, o acesso oblíquo (o corpo morto) que o *dehors* requer. Isto é, que torna possível o não pertencimento possível em uma *linguagem dos confins* – uma "linguagem que fala somente àquele que não fala para ter ou para poder"[36].

Em sua *inarticulação*, o *dehors* imbrica estrutura e internamento: oferece-se "na mais fechada das estruturas, a que faz do internamento uma estrutura e da estrutura um internamento"[37]. Seria preciso, então, a força dessa escrita que diz sem ser ouvida – a força do que Blanchot chama de "a voz narrativa neutra", sendo "a mais crítica a poder, sem ser ouvida, dar a ouvir. Daí que tenhamos tendência, escutando-a, a confundi-la com a voz oblíqua da infelicidade ou da loucura"[38]. A voz neutra, como possibilidade de o *dehors* dissimular-se, inventou-se então atravessando a escrita; a voz neutra, que torna possível o contato com o *dehors*, inventou-se para *sem ser ouvida, dar a ouvir*.

É assim que o "reaparecimento" da desrazão como *dehors* terá os tons de uma explosão sorrateira: acontecerá, libertando-a de seu mutismo, "eclodindo como desejo e discurso ao mesmo tempo, na figura maior do Marquês de Sade"[39]. Eclodindo dos limites desse estreito cerco: nele, "algo de desmesurado está à espera; nas celas e nos calabouços, uma liberdade; no silêncio da reclusão, uma nova linguagem, a fala da violência e do desejo sem representação, sem significação"[40]. Fala da violência e do desejo, fervilhando nos calabouços e cercos da carne e do pensamento: como figura de uma literatura que é

[35] Ibidem: 374.
[36] BLANCHOT, 2005: 46.
[37] Idem, 2007: 174.
[38] Idem, 2010: 151.
[39] PÉLBART, 1989: 60.
[40] BLANCHOT, 2007: 177.

discurso e desejo, discurso desejante de si – cuja marca é o silêncio que dela faz parte, na forma de um dizer *sorrateiro* e *dissimulado*, de uma fala que diz sem ser ouvida.

Estranho disparato:

> *na época de Kant e Hegel – num momento em que a interiorização da lei da história e do mundo era imperiosamente requerida pela ciência ocidental, como sem dúvida o havia sido antes, Sade não deixa que fale, como lei sem lei no mundo, mais do que a nudez do desejo.*[41]

À época da *imperiosa* interiorização, o Marquês não deixa que fale mais do que a nudez da carne e faz, na literatura e na filosofia, uma carnificina do que elas comumente seriam. Pensamento/escrita *na* carnificina: feita no que restam dos limites.

Para Blanchot, justamente neste contexto seria importante "perguntar-nos se é verdade que a literatura e a arte poderiam acolher essas experiências-limite e, assim, preparar, para além da cultura, uma relação com aquilo que rejeita a cultura: fala dos confins, exterior de escrita"[42]; isto é, perguntar-nos a respeito da relação entre a escrita e o *dehors*, e das possibilidades abertas na escrita como *exterior de escrita, fala dos confins*: o *neutro*.

E aqui estamos, no meio deste

> *debate obscuro e violento que Sade, (...) colocou de imediato à nossa vista quando, encontrando a Desrazão numa das celas em que com ela estava encerrado, liberta-a depois de mais de um século de silêncio e proclama-a, para escândalo do mundo, como fala e como desejo, fala sem fim, desejo sem limite, ambos ofertados, é verdade, num acordo que não deixa de continuar problemático*.[43]

E diante dele nos perguntando em que medida a escrita neutra que evocar o *dehors* abarca as experiências-limite e é capaz de relacionar-se com *aquilo que rejeita a cultura: fala dos confins, exterior de escrita* – com o *dehors*. Ou, ainda, em que medida a *obscuridade* da

[41] FOUCAULT, 1990: 21.
[42] BLANCHOT, 2007: 174.
[43] BLANCHOT, 2007: 181.

maneira associada ao *dehors* diz respeito às necessidades e às relações que ele coloca em jogo, não sendo apenas retórica de deslumbramento ou vontade de uma filosofia precária, notadamente em *Le livre à venir*.

Seria preciso uma *fala dos confins*, para uma relação com aquilo que a cultura rejeita. Como seria possível, então, uma *história* do *dehors*?

Da clausura do fora ao fora da clausura (1989) conversa com a *História da loucura* e com essa impossibilidade de se fazer uma história da *desrazão*. Ou, dizendo de outro modo, com a impossível história da *desrazão*, feita mesmo desta impossibilidade no livro de Foucault. Em outra ocasião, talvez valesse a pena assumir a empreitada de definir o que seria a *desrazão*, isto é, o *dehors*, mas talvez justamente o que o defina seja o que está apontando-se: esta "indefinição", e sua relação com a História.

É assim que Foucault não faz uma história da *desrazão* no sentido positivo, mas não porque suponha que ela seja algo imutável ou a própria essência da loucura histórica, "substrato eterno e inefável". Ele não o faz porque a desrazão, sendo "aquilo que arruína a possibilidade de qualquer história"[44], constitui-se como negação da história no sentido de dialética, encadeamento, acumulação, progresso e sentido. Dessa forma, seria preciso traçar a história da *desrazão* sem que ela fosse ouvida ou, nos termos de Foucault, em algum outro nível arqueológico da história da loucura; e de tal forma que não a fizesse aparecer *historicamente*, na medida em que ela se constitui como uma "modalidade de experiência

[44] PÉLBART, 1989: 65.

da alteridade *historicamente constituída*, cujo traço maior residiria precisamente em contestar a história"[45].

Pode-se ver as marcas desta história entre aspas saltarem nas bordas, nas rebarbas do texto de *História da loucura*; na *vertigem*, diz Pélbart: "o texto está entrecortado por passagens onde reina uma espécie de vertigem da linguagem que não decorre apenas do enlevo poético do autor"[46]. Esse *pathos* é "indício de que o estudo penetrou numa zona de turbulência, isto é, que passou para o nível arqueológico referente à desrazão"[47], e não uma simples escolha estilística.

No contexto de sua proposta de trabalho, Pélbart não apenas fornece um mapa histórico do pensamento-louco, mas o faz dando à proposta de se realizar uma busca histórica pelos rastros impossíveis do *dehors* (feita em *La pensée du dehors*)[48] uma resposta feita com os não-só enlevos (encanto, fascinação, deslumbramento) poéticos do próprio texto foucaultiano. Ele encontra, na *História da Loucura*, e aqui encontrar não é menos do que forjar com restos e murmúrios, a dissimulação daquilo que só poderia, afinal, aparecer na ausência dissimulada de si mesmo: uma história da negação da história, isto é, do *dehors*.

Trata-se de uma leitura que se faz delirante na medida em que se abre no espaço ambíguo entre o falar (*leguein*) e o esconder (*kupteiri*) das tramas textuais da *História da Loucura* e que, com isso, dá a deixa para a afirmação do que talvez seja o maior mérito (poético) desta: suas aberturas para o delírio, sua sedução ameaçadora. Trata-se, ademais,

[45] Ibidem: 67.
[46] Ibidem: 67.
[47] Ibidem: 67.
[48] Foucault diz, em *La pensée du dehors* (a tradução a seguir está presente em *O pensamento do exterior*, 1990): "Qualquer dia terá que tratar de definir as formas e as categorias fundamentais deste 'pensamento exterior'. Teremos também que nos esforçar por encontrar o vestígio de seu trajeto,para buscar de onde provém e a que direção nos leva" (p. 20).

de uma interessante incorporação, pela metodologia, de sua defesa por um pensamento que encontra suas potencialidades avizinhando-se da loucura. Trata-se, também, da moção de seu pacto com o texto.

Maquinadas na vertigem da linguagem, tais aberturas acontecem quando o estudo penetra uma "zona de turbulência" e passa "para o nível arqueológico referente à desrazão", diz Pélbart; acontecem, portanto, quando a escrita se faz em relação com o *dehors*: quando se coloca em relação a ele a partir de um pacto silencioso, mas reverberante. Não se trata da elaboração de uma sintomatologia: não há um corpo doente de loucura, mas uma loucura que é corpo/atração – que leva o corpo e o texto aos limites do viver/dizer. De uma loucura cujo contágio depende de um corpo *neutro*.

Talvez pelo *pathos*, talvez pela força de delírio – o caso é que essa leitura sorri para a malícia de que, se pensamos sobre o *dehors*, não sabemos se pensamos *nele* – sob a influência de suas forças – ou *sobre* ele (no sentido de tomá-lo como assunto), na medida em que ele solicita certa espécie de *pacto* de afecção. É preciso, afinal, vender algo como a alma para conseguir do *dehors* sua promessa: seria preciso vender a "pessoa", sair de si, para cavalgar o limite, arriscar o limite de si em um envolvimento afetuoso com a escrita. É preciso, nesse sentido, conquistar a relação neutra tal qual proposta por Blanchot.

A suspeita que essa dissertação assume é a de que tal *pathos*, no que diz respeito ao pensamento do *dehors*, é maquinado pela relação entre o que é pensado e o pensamento. Algo aconteceria, afinal, quando o horizonte problemático a ser pensado é o próprio território que suporta esse pensamento; algo que talvez seja a invenção do pensamento pelas ruínas de sua própria impossibilidade – nos tons da arte moderna que, impossível, aconteceria na "surpresa daquilo que *é* sem ser possível, daquilo que deve

começar no extremo, obra do fim do mundo, arte que encontra seu começo somente ali onde não há mais arte e onde não há condições para ela"[49].

Seria o caso de "desenvolver as armas", isto é, "os meios de expressão necessários para pensar aquilo que escapa à representação"[50] e, consequentemente, ao pensamento reflexivo. Sua diferença, em relação à representação, não estaria na negação da mesma, mas no fato de que uma trabalha com as formas prontas e a outra busca na experimentação na escrita um elemento constitutivo do pensamento, isto é, deste *pensamento na escrita*. Há, neste esforço, a tentativa de dirigir a linguagem representativa/reflexiva, "não mais para uma confirmação interior (...), mas somente até um extremo em que necessite ser refutada constantemente"[51].

O caso é que dizer coloca em jogo inventar a possibilidade de dizer, isto é, forjar na linguagem a possibilidade de um dizer – forjar o dizer desde sua impossibilidade. Revirar a linguagem tem a força de movimentar aberturas nessa possibilidade: escrever é, nesse contexto, deixar agir o demônio perverso que parece querer romper com o que torna o *discurso* possível – diz-nos Blanchot, no que Bruns[52] aponta como uma paródia da figura de Sócrates cujo *daimon* por vezes impedia de falar e agir no mundo.

De forma semelhante, o *dehors* se inventa desde sua impossibilidade: o dehors inventa sua aparição, dissimulada, na escrita em que acontece a relação neutra, inventa-se enquanto dissimulação na escrita e coloca-se em jogo como relação dissimulada, como ruína do regime de presença e visibilidade que não o suportaria e que ele não suportaria. Inventa-se como demônio que possui o corpo da escrita, como o neutro.

---

[49] BLANCHOT, 2005: 156.
[50] PELLEJERO, 2008: 8.
[51] FOUCAULT, 1990: 28.
[52] 1997.

É assim que o *pensador do dehors* "seria aquele que não colocasse a pergunta sobre as condições de possibilidade da experiência (análise) sem questionar-se ao mesmo tempo sobre as condições de possibilidade de uma experimentação que teria por objeto pensar aquilo que escapa às primeiras (diagnóstico)"[53]. Que fosse, simultaneamente, pensador do *dehors* e do *neutro* (da maneira como nos coloca Blanchot). Onde os "enlevos poéticos", portanto, são "armas" forjadas na linguagem: tentativa de abrir novas possibilidades para o pensamento daquilo que, se fosse dito de outra forma, seria outra coisa. A relação neutra – que parece ser tanto o afago e o estrago do *dehors* na linguagem, quanto a linguagem dos confins que torna possível o *dehors* –, sua possibilidade na linguagem, abrem novas possibilidades para o pensamento e, nesse movimento, colocam em questão as próprias possibilidades do pensamento.

Experimentar com o *dehors* (ou, em certa medida, pactuar com ele), isto é, arrebatado por ele, implica uma relação com a palavra em que não se impõe a ela, mas, de certa forma, deixa-a dizer a partir da relação neutra. Esta perspectiva *seduz* às possibilidades que se abrem no terreno das impossibilidades do regime representativo, em que as palavras chamam as coisas à sua presença; *seduz à promessa* por uma linguagem que coloque em jogo certo regime em que a presença só pode ser algum tipo de dissimulação.

Assim é que, a certa altura de seu texto, Pélbart confessa, dizendo de suas dificuldades: "tudo se passa como se a linguagem resistisse a liberar uma certeza"[54]. O mérito, poderíamos pensar, de um texto que se faz entre a linguagem acadêmica e seu surto, pela proposta de se fazer pensamento avizinhado à *desrazão*. Pélbart diz, com Bataille: "o fato de nos mantermos abertos a uma possibilidade vizinha da loucura (...) subordina

[53] FOUCAULT, 1990: 28.
[54] PÉLBART, 1989: 189.

constantemente o trabalho da reflexão a outra coisa, onde justamente a reflexão se interrompe"[55]. Esta outra coisa *afeta*, até o ponto em que a linguagem resiste "a liberar uma certeza".

Resiste a liberar uma certeza. Por um lado resiste à certeza que ele deseje liberar pela palavra, mas por outro sobreleva o regime de escrita que está em jogo: em que a palavra libera, e não em que o sujeito expressa. Em que a linguagem faísca, se a tentam domar, em algo como o que ela *quer* dizer: palavra desejante – que resiste a liberar uma certeza, que resiste *palavra*.

A pergunta que se faz inevitável, não somente no contexto da leitura de *Da clausura do fora ao fora da clausura*, mas também no contexto dos percalços a que se pretende essa monografia, é, justamente, como resistir ao *dehors* sem, no entanto, investir em tal distância que torne o pensamento inviável. Afim, afinal de contas, da questão mobilizadora do trabalho de Pélbart, isto é: *como pensar a desrazão sem, no entanto, ser arrebatado pela loucura?* E, já que se tratava de um trabalho com preocupações acadêmicas: *como pensar a desrazão sem ser arrebatado por ela (e, consequentemente, pelo* pathos *da linguagem)?*

Ou, ainda: *o que se coloca em jogo, quando se permite uma escrita que, aproximada do* dehors*, não prioriza a clareza, mas o dizer daquilo que só pode ser dito sem ser ouvido?* E, no caso dessa pesquisa, o que se modifica quando *Le livre à venir* opta não por uma linguagem de clareza, mas por pactuar com o *dehors* e, a partir da *relação neutra* que se estabelece a partir da escrita, põe-se a falar do *dehors* e a pactuar com ele em seu texto?

[55] Ibidem: 82.

O *dehors* requer essa referência oblíqua cuja indeterminação é importante para a compreensão do que está em jogo[56], e de tal forma que em geral todo dizer sobre o *dehors* remonta a uma linguagem desejada (à promessa de uma linguagem, a uma "poética fora de si"), possível ou não, e à proliferação das poéticas potencializada pelo espaço "delirante" da promessa ambígua. Referência oblíqua, que custa a determinar-se: em que o *dehors* pode *aparecer*, mas somente como "ausência que se retira no mais longínquo de si própria e se reflete no sinal que faz para avançarmos para ela, *como se fosse possível alcançá-la*", pois sua presença também é, de certa forma, oblíqua.

A força da aproximação que não pretende capturar o *dehors*, mas a ressonância de seu afago na escrita (o *neutro*), é que nos deixa suspeitosos de que haja uma vontade dessa espécie de poética do *dehors*. Ainda poética, apesar das aspas e embora não se faça em um tom esquematizador, na medida em que acontece na invocação de uma linguagem desejada. Essa vontade talvez seja o indício de que jamais chegaremos de fato ao *dehors*, na medida em que não possui presença, e esta seja talvez a oportunidade de estarmos de alguma forma sempre nele, mas principalmente indício de que só podemos chegar a ele através da promessa que de certa forma o constitui e que o faz, outra vez, *pathos* de uma escrita arrebatadora.

Se o *dehors* não é algo que possamos capturar nem mesmo pelo dizer, o que faz com que o dizer sobre ele se aproxime sempre um tanto mais da loucura entendida como certo deixar dizer, isso não quer dizer que não seja possível relacionar-se com ele. Essa "poética do *dehors*" que faz com que a referência a ele se dê na promessa de uma linguagem, parece-nos, está ligada à sua íntima relação com o *neutro*. O *neutro* é a

[56] PAYO, Patrícia San. "O 'Fora' de Blanchot: Escrita, Imagem, Fascinação" in ANGHEL, Golgona; PELLEJERO, Eduardo (Org.). Fora da Filosofia I. Lisboa: CFCUL, 2008, p. 17.

possibilidade de a linguagem continuar promessa pela suspensão do discurso; o neutro é a relação que transforma o corpo da linguagem e torna-a lugar de possível atravessamento pelo *dehors*, pelo desconhecido, pelo outro.

É por esse viés – afirmado nos argumentos e na "maneira" de *Da clausura do fora ao fora da clausura* – que a *História da loucura* não pode ser apenas a história da loucura, mas também a do silêncio em relação ao *dehors*. De tal forma que esse silêncio, no texto de Foucault, é feito do borbulhar da linguagem, e não do mutismo histórico decorrente do enclausuramento da loucura. Se não se pode *dizer*, deve-se operar pelo *silêncio*; se não se pode dizer no discurso, o *dehors* inventa sua possibilidade/escrita (a relação neutra, propomos aqui).

É assim que, da eclosão do mutismo em que é metido, o *dehors* ressurge em sua "forma agora mortífera": em que "a desrazão recupera a palavra do modo mais paradoxal possível, como ausência de obra"[57].

> *Experiência que teve de permanecer então não exatamente enterrada pois não havia contudo penetrado na espessura da nossa cultura, senão flutuante, estranha, como exterior a nossa interioridade durante todo o tempo em que se estava formulando, de maneira mais imperiosa, a exigência de interiorizar o mundo, de suprimir as alienações, de ultrapassar o falaz momento da 'Entäusserung', de humanizar a natureza, de naturalizar o homem e de recuperar na terra os tesouros que se tinha dilapidado nos céus.*[58]

Procuraremos pensar, aproveitando a oportuna relação realizada por Pélbart, essa impossibilidade de um pensamento do *dehors* na filosofia ocidental (do *dehors* na filosofia, e na filosofia sem despedaçá-la). Por outro lado, procuraremos pensar, também, as metamorfoses que essa possibilidade inventada movimenta consigo, isto é, as aberturas no terreno do possível para o pensamento. Estas aberturas se fazem quando é possível trazer o

[57] PÉLBART, 1989: 60.
[58] FOUCAULT, 1990: 22.

Outro irremediável (o *dehors*) como potência mesma desse pensamento, através de uma escrita que põe em jogo a relação neutra.

Trata-se de uma questão central para Blanchot, para quem a discussão acerca do *neutro* e, consequentemente, acerca do *dehors*, apenas vale a pena se coloca em questão a concepção do conhecimento do visível-invisível como conhecimento mesmo das coisas, isto é, o postulado sob o qual todo o pensamento ocidental implicitamente se faz[59]. A importância de colocá-lo em questão, e com ele as metáforas que tornam seu pensamento possível, justificaria a linguagem que o *neutro* evoca.

Em seu livro *A experiência do Fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*, Tatiana Salem Levy define o Fora como "uma estratégia de pensamento" que, ao marcar a falência do *logos* clássico, coloca "em xeque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, experiência, realidade e pensamento"[60]. Se em *O pensamento do exterior* Foucault analisa "de que maneira o Fora da linguagem está associado à despersonalização do sujeito e ao consequente surgimento do que ele chama de o ser da linguagem"[61], Blanchot buscara aproximar-se dessa questão a partir do *neutro* – sem analisá-la mas, de alguma forma, trazendo as cláusulas do pacto de relação com o *dehors*.[62]

[59] 1969: 443.
[60] LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 14.
[61] Ibidem.
[62] Diz-se "cláusulas" e "pacto" porque esta monografia buscou relacionar o *neutro* e o *dehors* nos termos dos pactos com a escrita trazidos por Blanchot em *Le livre à venir.*

Blanchot parece buscar, em *Le livre à venir*, o encontro dos escritores com a escrita como estratégia para encontrar a escrita crítica (alguma escrita); parece buscar *nas palavras*, na maneira de ser tomado por elas, e não apenas de ter a quem referir-se. Daí que ele se refira a cada livro em particular ainda que tome a literatura em geral como tema; daí que sua "crítica" seja mais um desdobramento dos textos, em um esforço que parece ser o de colocá-los a falar, com palavras, aquilo que dizem todo o tempo, sem dizer: *de sua relação com a literatura*. Daí que sua crítica soe como uma possessão pelos temas, pelos livros, *pela literatura*.

Arrisca-se aqui a dizer que o tema que movimenta *Le livre à venir* é o *neutro*, essa relação com a literatura. E não somente – como dissemos – à maneira de tomá-lo como tema, mas de pactuar com ele. Blanchot não apenas diz dos pactos e demônios envolvidos na escrita de Goethe, Proust e tantos outros, mas dos pactos que realizou para tornar o seu livro – *Le livre à venir* – possível. Seu tema é a grande angústia de tratá-lo e, sobretudo, a maior necessidade de fazê-lo.

A literatura, pensada como um conjunto de relações que se fazem em torno da escrita, faz-se como espaço de um pensamento não-discursivo (alguns autores chegam a dizer: de um não-pensamento) e, portanto, do que não se pode pensar discursivamente. Daí que se torne, para Blanchot, um problema poético em um sentido amplo, o qual abarcaria o filosófico, o antropológico e o literário; daí que surja como tema, no encontro com os livros, e como *maneira* na escrita de *Le livre à venir*.

Essa suspeita de que *Le livre* diga não somente dos pactos firmados pelas escritas que coloca em questão, mas do próprio pacto que firmou para se tornar possível, surge se, por exemplo, pergunta-se a respeito das afirmações críticas que Blanchot faz em *Le livre*. Elas surgem, mais em alguns textos do que em outros, mas logo desaparecem,

errantes. Blanchot, que entende a literatura menos como um conjunto de obras do que como uma força de pensamento na escrita, quase não aparece em *Le livre*, senão na sensação de ausência que fica àqueles que decidam procurar seus vestígios no texto crítico.

Onde fala Blanchot? Blanchot não fala, ele como que deixa falar. E esse movimento, de *deixar falar* ao invés de falar, tem consideráveis consequências éticas. Sua relação com a escrita não é de dominação daquilo a que se refere, isto é, de restrição do que se diz pela medida do discurso; ao dispor-se a uma relação (diremos: a um pacto) com a escrita em que o "eu" se perde, ele não diz sobre algo, mas dispõe a linguagem de tal maneira que *algo* diga – a própria literatura, o *neutro*.

Ao invés de investir em afirmações "críticas", coloca os livros para falarem; envolve-se no canto deles de forma a desdobrá-los sobre si mesmos em uma narrativa de leitura crítica, filosófica e sobretudo literária. Assim, a licença literária dá sentido às escolhas críticas: ao invés de falar sobre os livros, ele os convoca para falarem sobre a literatura de que participam. Para esse falatório, os livros vêm como referências diretas ou como intensidades do próprio texto "crítico"; vêm como cartas, bilhetes, mas mais do que isso: como encontros com a escrita cujos rastros ficaram em sua superfície.

Mas esses rastros, por vezes, são rasgos na linguagem. Resistem a dizer alguma coisa (um pouco como disse Pélbart: "tudo se passa como se a linguagem resistisse a liberar uma certeza"). Diante desses "rasgos" há quem se espante e acuse a dificuldade; há quem grife, rabisque, detectando uma pérola ou uma gafe; há quem busque desdobrar em outras coisas, no esforço de adentrar ao fluxo também; há quem não note a diferença. Em uma leitura atenta, percebe-se que vem sendo construído através do texto que o antecede e que, sozinho, ele talvez não fosse nada mais do que um estado de incompreensão latente. No

texto, mais do que incompreensibilidade: a letra incorporando o *neutro*, possuída pelo *dehors*, essa promessa.

Esse rasgo surge, sob os auspícios do *neutro*, no limite – lá onde afirmar ou negar já não é possível. Surge de uma *necessidade* textual, se pensamos na intrínseca relação que há entre texto e pensamento. Surge de uma opção ética e poética, e não de um capricho ou de uma irremediável gafe literária que arruína o filosófico (a suposta incompreensibilidade).

O jogo traiçoeiro, para o qual *Le livre à venir* seduz, está em se propor a uma espécie de escrita crítica que, afinal, é apenas promessa de esclarecimento – e nem é promessa feita, mas apenas pressentida. O que seria então uma crítica cuja escrita é a do *neutro*? Nesse momento, não se trata ainda de tentar responder a essa pergunta, mas de formular perguntas mais sofisticadas. Por agora, ficaremos com a seguinte: qual a *necessidade* de uma escrita que pactua com o *dehors*? Qual a necessidade do *neutro*?

O texto "Vislumbres do fora: notas sobre o *dehors* em Foucault", em que Nuno Melim faz um comentário que diz já começar frustrado diante da impossibilidade de vencer o "deslumbrante" "resto necessariamente não formulado do pensamento que a linguagem deixou na *sombra*"[63], começa assim: "Escreveremos, pois, sobre o *fora*. E escreveremos, sobre o fora, *de fora.* De fora do fora. Escrevemo-lo, na inevitabilidade do jogo, *sans*

[63] MELIM, Nuno. "Vislumbres do fora: notas sobre o dehors em Foucault" in ANGHEL, Golgona; PELLEJERO, Eduardo (Org.). Fora da Filosofia I. Lisboa: CFCUL, 2008, p. 131.

jouer"[64]. É assim que onde vemos "ausência que se retira no mais longínquo de si própria e se reflete no sinal que faz para avançarmos para ela, *como se fosse possível alcançá-la*", ele vê o "turno, mais citado do que compreendido, do pensamento do fora"[65].

No encalço do que lhe parecem ser deslizes de Foucault, sua crítica cerca certas variações que ele trata como indefinições (as que, supostamente pelo deslumbramento que causam, ele diz, ironicamente, não ser capaz de vencer). Ele localiza o que parece entender como recaídas no pensamento representativo/do sujeito/etc. – que, ademais, apenas seriam condenáveis (no modo oblíquo como ele executa as acusações) se a proposta do *dehors* fosse arrancar o anterior e não arrancar-se dele a cada instante, como o próprio texto chega a reconhecer (embora esta talvez fosse uma afirmação deslumbrante), sem muita ênfase, em alguns momentos.

Se ele começa, então, dizendo que escreve fora do jogo, entendemos que ele pactua com algo que não o *dehors* e, dessa tal perspectiva, realiza seu "comentário". Que ele, portanto, não enxergaria nos "enlevos poéticos" da *História da loucura* outro "nível arqueológico" do pensamento, mas a mesma retórica do deslumbramento cujo risco maior é a esterilidade. A força de sua ironia provavelmente está, por sua vez, na retórica da inferioridade: ele não será capaz de deslumbrar, diz, mas sua incapacidade, embora situada como tal, afinal pode não ser tão indesejável assim. *É dura, filosófica, não deslumbra* – supostamente, pois a hora em que é mais filosófica é justamente esta em que se diz melhor por não "deslumbrar" (já não conhecemos essa estratégia?).

Ao *pathos* que chama, Melim responde chamando-o *deslumbrante* e, ironicamente, chamando-nos a vê-lo como provocador de uma espécie de falha crítica em

[64] Ibidem: 131.
[65] Ibidem: 133.

relação aos textos – no caso, foucaultianos, mas criticando-os naquilo em que dizem respeito ao *dehors.* Nesse sentido, sóbrio, parece estar sempre prestes a concluir que, embora Foucault tenha pactuado com o *dehors* (e este pacto, para ele, configura alguma espécie de inocência crítica em relação à história da filosofia), continua sendo irremediavelmente filósofo. Mas a escrita de Foucault é irremediavelmente filosófica tal como sair de si é, também, constatar com horror que não somos outro; tal como o *dehors* é o acesso a sua própria promessa incessante e, por outro lado, a fatalidade de estarmos irremediavelmente fora do fora.

Do fora deslumbrante ao fora vislumbrado frágil, erguendo-se entre um e outro vício filosófico, a velha trama platônica para expulsar a poesia da República (filosófica) ressoa nos trâmites da tentativa de superar o poético, depois de ele já haver retornado como força para colocar a filosofia – ou pelo menos os textos de Foucault – fora de si, colocando-se fora de si: *nem só poesia nem só filosofia*. Nos tons de quem quebra um pacto e dá-se à rebeldia, ele diz: "escreveremos, sobre o fora, *de fora.* De fora do fora. Escrevemo-lo, na inevitabilidade do jogo, *sans jouer*". E, com isso, dá a ver o pacto – como o limite que se dá a ver no acontecimento do impossível.

Na maneira como conduz o restante do seu texto, trazendo à tona diversas relações filosóficas não explícitas nos textos de Foucault sobre o *dehors*, e nas críticas que realiza às maneiras do que poderíamos chamar "pensamento do *dehors*", notadamente ao situá-las como deslumbramento ou no contexto de uma retórica de deslumbramento, vislumbramos este outro pacto possível: com a filosofia. E ainda mais porque sua crítica ao *dehors* bambeia em certos momentos, evidenciando que sua preocupação é denunciar o *dehors* como algo que não é ileso à filosofia, isto é, sua preocupação em retomar a filosofia como aspecto *central*. Em continuar filósofo, *em não se perder*.

A filosofia e sua retórica de clareza (no texto de Nuno Melim) acusam o poético de "deslumbrar" e, com isso, não dar a ver o que é essencial: o que se diz; acusam-na, incansavelmente, de não ser filosófica, isto é, *de não ser filosófica o suficiente*. O pensamento do *dehors*, em sua proximidade com a escrita/poesia dada pela necessidade da relação *neutra*, não poderia ser filosófica "o suficiente" porque não consegue: e esse "não conseguir" não tem a ver com uma insuficiência, mas com o terreno que ele busca revirar – com a relação que ele busca com os confins da cultura através de uma "fala dos confins".

O pacto que ele realiza com a filosofia se faz como um pacto de clareza cuja moção principal parece ser, por vezes, reagir a tudo que é *traiçoeiro*, a tudo que "deslumbra". O primeiro passo, filosófico, poderia ser dar aos pensamentos a medida e a clareza das palavras "filosóficas" e, por outro lado, *condenar* ao julgamento filosófico aquilo que não é filosófico o suficiente. Trata-se de um movimento crítico, mas não do único possível: aqui, optamos por pensar os movimentos e as moções dessa "insuficiência" no pensamento.

Diz-nos Blanchot, em *Le livre à venir*:

> *As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabavam desaparecendo elas mesmas.*[66]

[66] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Pérrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3.

Por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, as Sereias conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato; *Le livre à venir*, em sua crítica imperfeita, convida o leitor àquele espaço onde a escrita crítica começa de fato: a literatura como força.

É talvez essa insuficiência o que faz com que a poesia, para Blanchot, seja a ocasião para um pensamento ainda perdido, como ele aposta que tenha sido para Artaud. O pacto que Artaud estabelece com a poesia vem, segundo explora em *Le livre à venir*, como contrapartida de uma promessa de salvar o pensamento em sua "qualidade de perdido"[67]. Incompleto, poderíamos dizer; ou, de outra maneira: ainda *insuficiente*.

Que a poesia prometa salvar o pensamento na qualidade de perdido… e, quem sabe?, colocar em jogo também a perdição: fazer do pensamento esse bambear no limite, acontecendo aos tropeços, como um *acidente* poético na linguagem histórico-filosófica ("enlevo poético", talvez dissesse Pélbart); *acidente* que, potencialmente, deflagra o que está em jogo: uma filosofia de restos e sombras, muito pouco filosófica, para um homem muito pouco homem.

Uma recusa da filosofia? Talvez, se a pensarmos como o espaço da sanção o "je pense" – tal como propõe Foucault em *O pensamento do exterior*. Com o pensamento do *dehors* sendo o espaço de acesso à *fala incessante*, o domínio do "je parle" em que há a referência a um discurso que ao mesmo tempo oferece um objeto e serve de suporte e em que, nestes termos, "este discurso está ausente"[68]. Com isso, ele diria respeito à "soberania

[67] Ibidem: 50.
[68] FOUCAULT, 1990: 13.

solitária do falo", que "não é discurso nem comunicação de um sentido, mas a exposição da linguagem no seu ser bruto, pura exterioridade elucidada"[69].

Para Foucault, o "je parle" funciona como revés do "je pense" porque enquanto o "je pense" afirma o Eu e sua existência, o "je parle" "afasta, dispersa, apaga esta existência e não conserva dela mais do que sua citação vazia"[70]. Esse movimento de recuo do Eu, a ser pensado com Blanchot no capítulo seguinte, seria a ocasião para o "ser da linguagem", isto é, a experiência do *dehors* como relação, aparecer[71] – dissimular-se, talvez dissesse Blanchot. Foucault, como Blanchot, vê o acesso a essa relação em uma *maneira de pensar* que foi apenas esboçada pela cultura ocidental; esta maneira, que deveria se manter "fora de toda subjetividade" faria surgir como do exterior (*dehors*) seus limites, e não obteria "mais do que sua irrefutável ausência"[72].

Em "René Char et la pensé du neutre"[73], Blanchot busca este esboço. Embora o tenha feito brevemente, na maneira de uma "simplificação evidentemente abusiva", leva-o como um movimento bastante significativo, de forma que optamos por trazê-lo aqui. Por um lado, segundo nos diz, tanto a fenomenologia quanto "tudo aquilo que chamamos literatura, se uma das suas características é perseguir indefinidamente a *épochè*", já estariam extraviadas rumo ao neutro (2010). Por outro, pode-se reconhecer em toda a história da filosofia, ele diz, "um esforço seja para aclimatar e domesticar o 'neutro',

[69] Ibidem: 13.
[70] Ibidem: 28.
[71] Ibidem: 20.
[72] Ibidem: 20.
[73] 1969.

substituindo-o pela lei do impessoal e o reino do universal, seja para recusar o neutro afirmando a primazia ética do Eu-sujeito, a aspiração mística ao Único singular"[74].

Estes movimentos de *recusa* do *neutro* ele reconhece: 1) em Freud, que interpretaria o neutro em termos de pulsão e de instinto; 2) em Jung, que o traria às suas teorias sob o nome de arquétipo; 3) na filosofia heideggeriana, entendida como tentativa de uma aproximação não-conceitual em relação ao neutro; 4) em Sartre, na condenação do "'prático-inerte', do qual falam os teólogos a respeito do mal" como depreciação do neutro e recusa de pensá-lo como tal. Diante dessas situações teóricas exemplares, ele enfatiza: "o neutro é assim constantemente rechaçado de nossas linguagens e de nossas verdades"[75].

Por que seria? Justamente por aquilo que faz com que o pensamento do *neutro* se justifique. "O pensamento do neutro é uma ameaça e um escândalo para o pensamento"[76] notadamente porque e somente se coloca em questão o postulado sob o qual todo o pensamento ocidental implicitamente se faz, isto é, a concepção do conhecimento do visível-invisível como conhecimento mesmo das coisas – a crença de que o visível e o invisível devem fornecer *todas* as metáforas em relação às quais o pensamento pensa[77].

Para Blanchot, é este movimento que dá sentido às proposições acerca do neutro e, de certa forma, à sua *necessidade*; seria preciso, para ele, colocar em cheque a ideia de

> *que a luz e a ausência de luz devem fornecer todas as metáforas em relação às quais o pensamento vai ao encontro daquilo que se põe a pensar;* [de] *que só podemos 'visar' (mais uma imagem tomada de*

[74] BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – A ausência de livro.* Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 31.
[75] Ibidem: 30.
[76] Ibidem: 30.
[77] Idem, 1969: 443.

> *empréstimo à experiência óptica) aquilo que nos vem na presença da* iluminação.[78]

E seria preciso fazê-lo notadamente porque, como a visão é a visão do conjunto e a experiência da visão submete cada parte à existência na continuidade panorâmica, esse movimento rende toda forma de relação, e não somente a compreensão e o conhecimento, a esta perspectiva única, de conjunto[79]. Nela, não há espaço para o desconhecido enquanto tal: toda obscuridade deve ser remexida, posta ao avesso para a defloração de suas impurezas e culminação no estado de luz e de completa exposição. Assim o temos dominado: na forma de algo apenas momentaneamente desconhecido, e que logo buscaremos explorar. O provisório constantemente em perigo.

Esse avanço, isto é, a violência deste avanço, inibe e impossibilita a convivência, com o "pensamento de clareza e concernimento", de tudo aquilo que não pode concernir. Se, por outro lado, o desconhecido dissimula-se no *neutro*, acontece a partir de uma relação *neutra*, tal qual propõe Blanchot, seria preciso saber o que nos é proposto nesse movimento – o que é proposto, portanto, "quando pressentimos que a experiência do *neutro* está implícita em toda relação com o desconhecido"[80].

As possibilidades abertas pelo *neutro*, isto é, a possibilidade de o *dehors* habitar e dissimular-se no pensamento, dão-se notadamente porque o conhecimento como *neutro* "pressupõe uma *relação* estranha a toda exigência de identidade e de unidade, ou mesmo de presença"[81]. Trazendo ao pensamento essa possibilidade, essa traiçoeiragem que é a *dissimulação* em que o *dehors* vigora, o *neutro* traz também as relações (por isso "traiçoeiragem") que o *dehors* – e a relação *neutra* que o faz acontecer – carrega.

---

[78] Idem, 2010: 33.
[79] Ibidem: 33.
[80] Ibidem: 30.
[81] Ibidem: 33.

No *neutro*, o desconhecido não pertence à luz, mas à "uma 'região' estranha a essa descoberta que se realiza na e pela luz"[82]; nele, vigoraria a dissimulação: o dizer que diz sem ser ouvido, inventando-se desde sua impossibilidade. Essa região, que não convive com a luz, que não se faz na luz e mais: que diante dela desaba; essa região é precisamente o terreno do neutro e de seu pensamento: a abertura que o possibilita e que ele movimenta, ao se inventar.

Colocando em jogo a possibilidade de lidar com o desconhecido como ainda desconhecido, isto é, de trazer ao pensamento a possibilidade de o não-pensamento atuar como potência para o pensamento, o *neutro* tira de cena – ainda que momentaneamente – a centralidade da visão. O desconhecido ainda desconhecido só é possível, afinal, nesta sua palavra que fala sem exercer qualquer forma de poder, e por "qualquer forma" entendam-se mesmo aquela forma de poder que se exerce na medida em que buscamos *olhar* as coisas – já que, olhando, manteríamos sob nosso horizonte e em nosso círculo de vista[83].

Aqui cintila a ironia de Orfeu que, buscando olhar a essência da escrita, converte-a em algo aquém do olhar: que, olhando Eurídice de frente, ofusca-se por ser incapaz de abarcar sua totalidade e, nesse movimento, realizaria o pacto com o *neutro* – dando-se ao regime do *neutro*, sob o custo de levar o *dehors* dissimulado (agora que só a dissimulação é possível) em sua *outra* obra. Trata-se de uma ironia significativa se buscamos pensar as ressonâncias do mito de Orfeu, de sua força na escrita, no pensamento: é pelo excesso de olhar, pelo olhar desejante excessivo, que os olhos cegam e é preciso pactuar com as sombras.

[82] Ibidem: 33.
[83] Idem, 1969: 445.

Não se trata, como pode parecer à primeira vista, de um simples recuo diante do desconhecido, isto é, de uma opção por não buscar conhecê-lo; trata-se de uma necessidade: o desconhecido é impossível no regime do visível-invisível – justamente por isso ele forjara sua aparição como dissimulação na escrita "obscura", "deslumbrante", do *neutro*.

A passagem do "eu" para o "ele", a qual Blanchot situa como origem da literatura tal qual ele a concebe[84], não é uma simples mudança de pronome. O "ele" narrativo marca a intrusão do outro – "do neutro" – em seu "estranhamento irredutível, em sua perversidade astuta"[85]. O *outro*, que não é afinal nem um nem outro, mas o *neutro* marcando a retirada da unidade, "estabelecendo-o sempre fora do termo, do ato ou do sujeito em que ele pretende oferecer-se"[86]. Nem eu, nem outro – em Blanchot, escrever é também encontrar a morte daquele que escreve, sacrifício de Orfeu diante de Eurídice, na medida em que se escreve "para dar passagem ao outro que habita no exterior da obra"[87].

Mas que espécie de sacrifício é esse?

É no encalço da relação que se estabelece entre o escritor e o texto, daquilo que provoca/seduz o escritor a escrever, que Blanchot escreve os textos reunidos no volume de *Le livre à venir*[88]. Abordando autores para situar a relação entre a literatura e a vida em suas

[84] Ibidem.
[85] Ibidem: 149.
[86] Ibidem: 149.
[87] OLIVEIRA, Nilson. *A literatura e os possíveis da escrita literária.* São Paulo: Lumme, 2010, p. 91-92.
[88] 1959; *O livro porvir* na tradução de Leyla Perrone-Moisés, 2005.

obras, Blanchot encontra a equação perfeita para ser capaz de, em todas as análises literárias realizadas, abordar também a questão do neutro.

Nas obras literárias sobre as quais se propõe a escrever, Blanchot parece querer apontar, em seus próprios termos, "o lugar da relação nua", a "linguagem que fala somente àquele que não fala para ter ou para poder", a linguagem daquele que não fala "para se tornar mestre e mestre de si mesmo". Blanchot está à procura dos momentos em que o homem se distancia de si mesmo, na loucura ou na escrita, aproximando-se do espaço literário; o esforço geral de *Le livre à venir* parece ser o de traçar um mapa do homem para fora de si mesmo.

É para onde os capítulos vão de uma forma ou de outra, de mãos dadas com os textos abordados, ao partirem da questão da origem da obra literária. Essa que também é a questão, fazendo referência a outro livro de Blanchot, *L'espace littéraire*[89], da inspiração. Em Blanchot, a origem da obra literária é também a origem do escritor, que só o é enquanto praticante do ato de escrever; a inspiração, por sua vez, não é uma circunstância, mas um processo para chegar à origem da obra literária. Mas isso trataremos com mais calma depois.

Agora é importante saber que a inspiração, capaz de levar o homem à origem da obra literária e fazê-lo escritor, em Blanchot é o resultado de trilhar um caminho para fora de si mesmo. Caminho para o qual *Le livre à venir* constitui uma espécie de mapa feito da experiência de alguns viajantes. Goethe, Woolf, Artaud, entre outros, escreveram em diários, cartas, depoimentos sobre suas experiências em busca da escrita. Blanchot escreveu a partir das leituras desses depoimentos, leituras por sua vez guiadas pela própria experiência de Blanchot com a escrita.

[89] Galimmard: Paris: 1955.

O neutro, aspecto central na obra de Blanchot, é a escrita de quem trilhou o caminho para fora de si mesmo e, nesse movimento, encontrou a origem da obra literária e entrou no espaço literário. O neutro, segundo Blanchot, é o estado do homem fora de si, onde há a possibilidade de uma fala que não exerça qualquer forma de poder; onde um "homem muito pouco homem" é capaz de falar sem, com isso, tornar-se mestre de si mesmo ou dos outros; onde é possível escrever despedaçando aquilo que torna o discurso possível.

Em *Le livre à venir*, o neutro aparece não somente como tema abordado, mas também como forma, estado da linguagem. É quando o texto, predominantemente ensaístico, dá-se um nó. Em uma espécie de desvario de sua própria linguagem, a escrita de Blanchot quando vai falar sobre o neutro ganha uma força que, por um lado, faz tudo soar incontestável e, por outro lado, torna tudo mais próximo de ser reduzido ao incompreensível. Nela, o neutro surge quando a escrita toca um nível arqueológico anterior, poético, quando a escrita toca a própria origem da literatura.

Falemos do *neutro* à maneira de Blanchot: o neutro acontece onde a poesia e o pensamento, no espaço que lhes é próprio, afirmam-se, separados, inseparáveis. Este movimento, que coloca a poesia e o pensamento como ambos e cada um dos dois, faz deles espaços de relações neutras no sentido blanchotiano, onde seria possível estar diante do desconhecido (*inconnu*) ainda desconhecido. Assim, onde a poesia e o pensamento estão inseparáveis, segundo Blanchot, torna-se possível uma linguagem que não precisa dominar para dizer ou seja, não precisa conhecer para dizer.

Mas o que exatamente isso quer dizer?

A escrita blanchotiana é exemplar. Blanchot poderia transformar a inspiração em um conceito, defini-la, trazê-la diante de nós segundo os limites que a cercam. Ao invés

disso, ele transforma a inspiração em um processo e esmiúça o processo reconhecendo-o na estrutura narrativa de um mito. Nos próximos capítulos, iremos abordar com vagar esse procedimento. Antes é importante compreender o neutro e a linguagem "sem poder" que estão na raiz do esforço blanchotiano de passar pelas estruturas dos mitos para pensar a literatura.

Por hora, bastará dizer que esse procedimento torna possível o pensamento da literatura sem a necessidade imperativa do conceito, isto é, sem que Blanchot precise colocar os termos de seu pensamento na forma de conceitos. Ao invés disso ele se utiliza da massa de mitos, à sua própria maneira, mantendo a pluralidade inerente ao pensamento, mas não ao conceito propriamente dito. O resultado é a possibilidade de uma escrita "privada de centro", afinal, como Ana Lúcia M. de Oliveira diz acerca da escrita "sem poder" em ensaio no qual aborda a escrita fragmentária e o silêncio em Blanchot e Haroldo de Campos:

> *Nessa especial forma de escrita (...) a palavra não afirma nada, é um dizer que não diz nada, não porque tudo já tenha sido dito, mas antes porque, em ausência de uma unidade que a sobredetermine, a palavra se abisma no vazio que a faz existir como potência dispersa e privada de centro.*[90]

Vejamos como Blanchot articula o tema da inspiração.

A formulação a respeito da inspiração presente em *L'espace littéraire* já começa tendo proposto que não se trata de saber como a obra se origina no autor ou qual o seu método para arrancá-la de si, na medida em que sequer menciona esta questão. A questão crucial seria, para Blanchot, justamente aquela que atravessa a figura do autor para se fazer presente: ele se pergunta sobre o ponto que origina toda escrita ou, antes, sua busca

[90] QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e (org.). *Barthes/Blanchot. Um encontro possível?*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 120.

incessante pelo escritor (busca que o faz escritor), com a inspiração sendo mais uma atitude do que apenas certo estado de espírito ou vocação.

Quando nos referimos à inspiração como "estado de espírito" ou "vocação", não nos referimos à tradição grega, mas sim ao que poderíamos chamar de ideário romântico no qual ainda persiste uma centralidade do autor-criador e, em decorrência dela, uma oposição entre a inspiração e a labuta poética – também opondo, como se em classes literárias, poetas "espontâneos" e artesãos afins de minúcias formais. Para Blanchot, porém, a inspiração tem outras forças: já que envolve uma espécie de pacto com o desconhecido; já que envolve a conquista de uma distância de si mesmo e do estar-fora-de-si.

Em "L'inspiration"[91], ao trazer Breton para a conversa, Blanchot situa a "escrita automática", que ele propunha notadamente em seu livro *Entretien*, não como o primado da espontaneidade gratuita, mas como a conquista de certa espontaneidade. Afim de um distanciamento do homem em relação a si mesmo, esta seria urgida justamente na abertura entre o homem e aquilo que não o reconhece, isto é, o outro irremediável, o desconhecido, as sombras. Ou, antes, abertura que apenas resulta de um despojamento de si, na medida em que à escrita automática é possível não aproximar-se do poder apenas porque "en lui, je ne puis rien et 'je' ne parle jamais".

Trata-se da passagem do "eu" para o "ele", de que fala Blanchot no texto "La voix narrative (le 'il', *le neutre*)"[92], e não, como pode parecer, de uma simples mudança de pronome. O "ele" narrativo marca a intrusão do outro – "do neutro" – em seu "estranhamento irredutível, em sua perversidade astuta"[93]. O outro fala, mas não é jamais outro, "antes não é um nem outro". O neutro, afinal, recusa a pertença tanto à categoria de

[91] BLANCHOT, 1969.
[92] Ibidem.
[93] Ibidem: 149.

objeto quanto à de sujeito. E isso não quer dizer apenas que ele ainda está indeterminado e como que hesitando entre os dois, isso quer dizer que para Blanchot "ele supõe uma outra relação, que não depende nem das condições objetivas, nem das disposições subjetivas".

Em Blanchot, as estratégias de des-subjetivação, isto é, de colocar-se na relação neutra, são estratégias de abertura para o espaço literário. Como se esse acesso fosse impossível, a princípio, e continuasse impossível para o "Eu", na medida em que este se constitui pela imposição e pela oposição em relação às demais coisas. De outra maneira, isto é, através da des-subjetivação, do neutro, não haveria "Eu", sujeito ou sujeição: haveria apenas certa força e a possibilidade de acesso ao espaço literário, como regime de relações, isto é, há a possibilidade de participá-lo.

Assim é que a busca da origem da obra literária se faz como uma entrega desejante que parece avançar nos limites, desabando-os, e chega ao próprio "Eu", exigindo ao escritor que largue a si mesmo no caminho. Essa relação, perigosa na medida em que deixa o homem à beira da loucura, só pode ser feita nos termos de um pacto que dê à mostra, inclusive, que não se tratava de um acesso ao desconhecido (*dehors*), na medida em que este não constitui um lugar, mas a algo como sua zona de influência/promessa de um lugar. Seu "nível arqueológico", diria Pélbart a partir de Foucault.

A distância de si, a relação neutra, a inspiração, deve ser algo como uma conquista. Não uma conquista do "Eu", mas sim essa conquista que conduz à escrita, movimento em que ela se oferece dominada para, ironicamente, despojar daquilo que domina. Sereia que vence cada poeta e cada Ulisses ao convencê-los de sua própria esperteza. Ela, isto é, a relação neutra, é galgável pela conjuração de um gesto literário (este que se põe na busca pelo literário) como se a um corpo que devêssemos forjar para o contágio pela escrita.

É assim que Blanchot, em "L'inspiração", suspende algo como uma pequena poética do gesto, propondo que se faça da mão uma potência (*puissance*) independente – que não pertença a ninguém, que não possa e não saiba fazer nada mais além de escrever: "une main morte", com a morte sendo a dissolução do sujeito e da sujeição. Morta, como a ocasião para uma outra potência de vida: "analogue a cette main de gloire dont parle la magie".

A relação parece inevitável: ao invés da presença divina que avança sobre as almas dos poetas para fazê-los inspirados, possuídos, *entusiasmados*, há a conquista de uma ausência (de si, daquilo que de alguma forma domina) para que avancem, desde dentro, as forças do *neutro*. Para que se torne possível, com isso, o estrago-afago do *dehors*. Em vez de um acesso à Verdade desvelada na palavra divinamente inspirada, um terreno em que soçobram a verdade, bem como as marcas de suas oposições. Como se as forças do neutro estivessem ali, sempre espreitando, e somente neste movimento de esvaziamento pudessem vir à tona.

Blanchot situou o *neutro* como alguma espécie de força narrativa do *dehors*, isto é, como força do *dehors* na narrativa; força esta que se faz em e com a escrita, como que indissociável dela na maneira como se faz. Falar do neutro é, de certa forma, falar à distância e a fala neutra não revela nem esconde: "não significa o visível-invisível, mas [...] abre na linguagem um poder outro, estranho ao poder de aclaração (ou de obscurecimento), de compreensão (ou de mal-entendido)"[94].

Trata-se de mais do que uma mudança, trata-se de uma metamorfose: algo faz com que as forças responsáveis pela poesia avancem pessoa adentro e possam, dessa forma, corrompê-la (a pessoa) desde dentro; algo afim da escrita. Algo faz com que elas se tornem

[94] BLANCHOT, 2010: 150.

forças, apenas ressoando as figuras divinas cujas presenças são inequívocas no mundo grego; é como se a própria escrita, como força, fosse metamorfoseando (e constituindo-se como força também nessa metamorfose) as musas, os aedos (como figuras) e os próprios poetas, esvaziando-os desde eles mesmos e fazendo-os ressoar àquilo que, historicamente, passou a ser próprio à escrita (ausência, morte, fantasmagoria).

Com a escrita erguendo-se a partir de ruínas de figuras, o que vemos espreitar, quando do esvaziamento da mão, talvez sejam essas forças de ruína. Seria o caso, como buscamos explorar anteriormente, de a escrita maquinar sua possibilidade no terreno da cultura, remexendo-o desde dentro a cada vez, tal como o *dehors* o faz desde o silêncio da sociedade em relação à desrazão[95]. E maquinar a sua possibilidade implicaria este corromper a pessoa desde dentro para colocá-la, pela sedução da promessa por aquilo que é essencial na escrita, diante do inessencial, de onde só é possível voltar a partir de um pacto que exige a escrita da obra.

Como Rancière assinala em *O inconsciente estético*[96], a escrita já desde Platão é tida mais como um "estatuto da palavra" do que como mera forma de sua manifestação: uma ideia própria da palavra e de sua potência estrita[97]. Assim é que não existe algo anterior à escrita ou à oralidade que devesse ser expresso nessa ou naquela por alguma escolha inocente: há algo mais em jogo – algo que a escrita funda em ruína e, quando não, contamina. Essa palavra escrita, "que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz" se oporia à palavra viva, "guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado"; e se oporia, também, porque não possui um corpo fixo que lhe dê voz e verdade, estando sempre atravessada pela morte dessa relação de poder.

[95] PÉLBART, 1989.
[96] RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
[97] Ibidem: 34.

Afinal, "com Blanchot, escrever é também encontrar a morte: a morte daquele que escreve, pois, tal como Lautréamont ou Fernando Pessoa, escreve-se, nesses casos, para dar passagem ao outro que habita no exterior da obra"[98].

A relação do *neutro* com a morte fulgura, notadamente, naquilo que esta tem de dissolução, de exaustão da vida. O *neutro* funciona, de certa forma, como se a vida bebericasse na morte: quando a vida vai ao seu limite na companhia de um desejo de subverter tudo aquilo que solicita sob a maneira da coação; funciona como o pacto que torna esse movimento possível sem a radicalidade do *dehors*, através de uma *fala dos confins*. Trata-se de uma "operação difícil, cujo risco consiste em, afastando as solicitações e contra-solicitações, mergulhar finalmente em si mesmo" e não a partir de um desejo de si, mas da dissolução da própria imagem, "que só parece possível quando já não se teme as outras imagens"[99]. Dissolução no *murmúrio infinito* que, afinal,

> *talvez seja a voz de todos, a fala impessoal, errante, contínua, simultânea, sucessiva, na qual cada um de nós, sob a falsa identidade que se atribui, recorta ou projeta a parte que lhe toca, rumor transmissível infinitamente em ambos os sentidos.*[100]

Assim é que o *neutro* não é um estatuto provisório do homem, mas uma relação, espécie de pacto na escrita que torna possível o contágio pelo *dehors*. *Vazio, abertura na linguagem:* o neutro coloca sua potência política como potência de vida – como disse Artaud a respeito do teatro, trata-se de *briser la langage pour toucher la vie*, com a vida sendo, para Blanchot, algo como a própria linguagem aberta para seu *murmúrio infinito*.

---

[98] OLIVEIRA, 2010.
[99] PÉLBART, 1989.
[100] BLANCHOT, 2010.

"Palavra original" afim da experiência de linguagem "poética" (*autêntica*, ele diz por vezes) que Blanchot contrapõe, ressoando a filosofia da linguagem de Mallarmé, à linguagem cotidiana com fins utilitários. Palavra que tem uma função não somente representativa, mas *destrutiva*. "Elle fait *disparaître*, elle rend l'objet absent, elle l'annihile". A negação, afim da linguagem *destrutiva*, não se converte em afirmação na medida em que dá a ver não o objeto, mas sua ausência incontornável; para Nördholt, segundo escreve em *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*[101], essa negação sem fim revolve (*retourne*) o vazio e, nesse movimento, abre um vazio na linguagem, "un intervale que Blanchot apelle également de neutre"[102], essa abertura para o *murmúrio infinito da linguagem*.

Como afirmação de uma linguagem que não cessa, "murmúrio infinito" aberto na proximidade de nosso discurso (*parole*) comum, a escrita automática poderia dar ouvidos a esse murmúrio (dar-se a ele) e, com isso, por em jogo mais do que a simples *expressão* da intimidade do escritor: transformando a escrita em consequência e ocasião para uma espécie de atravessamento por essa "parole neutre, indistincte, qui est l'être de la parole". Se a escrita é, para Blanchot, a experiência do *dehors*, e o *neutro* negocia essa relação na escrita, fazendo-se na escrita, parece-nos importante pensar as cláusulas desse pacto com o *dehors* para pensar em que movimentos o pensamento do *neutro* coloca os textos de *Le livre à venir*.

O neutro se torna, nesse movimento, a ocasião na escrita para um homem menos homem e para uma palavra menos palavra. Afinal, a mão morta, o atravessamento, requer algo como um sacrifício (se constitui a partir de): um pacto; requer um homem

[101] Nordholt, Annelise. Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors. Genève: Libr. Droz, 1995.
[102] Ibidem: 60.

muito pouco homem: *homem que se distancia de si mesmo*, aproximando-se do *dehors* naquilo que ele solicita. A escrita seria um pacto do texto de volta para a vida depois da morte do autor (para se fazer escritor), com a vida agora atravessada por essa potência de morte. Seria preciso, afinal, tornar-se íntimo de nossos demônios, e não tentar livrar-nos totalmente deles.

> *Talvez então, escrevendo, aceitarás como o segredo de escrita esta conclusão prematura apesar de já tardia, de acordo com o esquecimento: Que outros escrevam em meu lugar, nesse lugar sem ocupante que é minha única identidade, eis o que torna por um instante a morte alegre, aleatória*.[103]

A pesquisa crítica de Blanchot buscou, na vida dos escritores, o "tornar-se *escritor*" no arrebatamento deles pela escrita. Percorrendo textos pessoais (cartas, diários), Blanchot situa-os por vezes em seus limites: achando-os *onde o pacto com a escrita se tornou inevitável*, situando a relação deles com a escrita como um embate de sedução e cessão a um pacto que se fez inevitável. Buscou também, por outro lado, o momento textual que, distraído, deixasse mostrar *certa* relação com a literatura, *certa moção do pacto firmado*. Buscou, mas não os trouxe na forma de um relato, na medida em que algo pulsa, nestes textos que poderíamos chamar críticos, *algo do literário*.

Blanchot, "leitor obstinado e errante, guiado por uma espécie de *estranha força das letras*" (grifo nosso), "pôde agregar mobilidade e pontos de fugas às fronteiras que – erguidas laboriosamente pela tradição – demarcam os gêneros discursivos, os campos do saber, os modos de pensar"[104]. Talvez por essa força de indefinição, que coloca seus textos

[103] BLANCHOT, 2010: 48.

[104] BARRA, Cynthia. *Sobrescrever Blanchot*. Minas Gerais: UFMG, 2007. 142 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

entre a teoria/filosofia e o fazer literário, *na fronteira*, ele tenha sido "situado por seus pares, com bastante frequência, num lugar menor e de valor sob suspeita".

Os aspectos de seus textos que fulguram literariedade não são, afinal, "apenas enlevos poéticos", na medida em que trazem à cena *essa estranha força das letras* – saltam do surto dos gêneros e do "eu" críticos. Não dizem somente sobre os textos e sobre os pactos que perseguem, mas do próprio pacto que assumiu para se tornar possível ao envolver-se em sua busca. Não perpetua uma escolha meramente estilística, mas incorpora o *pathos* de uma escrita em que o *dehors* se exerce, na forma de uma atração irresistível – enlevo poético que deixa saltar à leitura a entrada do texto na zona arqueológica referente ao *dehors* tal como aconteceria, para Pélbart[105], em *História da loucura*.

E dizer isso é importante se buscamos pensar, em *Le livre à venir*, a abertura que ele movimenta em relação ao *dehors*, na medida em que essa abertura (*o neutro*) acontece – ou, acontecendo, ressoa – na escrita. Se afirmamos, como o fizemos talvez discretamente, que *Le livre à venir* cria sua própria possibilidade como livro sobre livros ao inventar uma linguagem crítica desejante; se, ainda, afirmamos que isso se dá, em grande medida, porque ele não apenas toma o *neutro* como tema nos textos, mas os escreve na abertura para o *neutro* ou, como quiséramos dizer, pactuando com ele, parece-nos que investigar este pacto – e seus afagos e estragos na escrita – é uma importante estratégia para continuarmos a pensar a escrita blanchotiana em tal livro.

Blanchot, em diversos momentos de *Le livre à venir*, diz dos pactos firmados pelos escritores (como no caso de Goethe e seu *daimon*) e pelos textos (como o diário que pactua com os dias). Parece, assim, situar o *pacto* como uma necessidade ou, de outra maneira, situar o pacto como consequência de uma necessidade e, portanto, como

[105] 1989.

consequência da negociação de alguma possibilidade. É assim que o pacto parece ser a negociação diante de alguma impossibilidade.

Pactuar com algo implica ceder, dar a alma (e por alma talvez se possa entender "aquilo que já foi fundamental", o fundamento); implica um salto dado pelo desejo que nos possui; implica, consequentemente, aprender a se virar sem a alma, isto é, sem o fundamento. Ou, dizendo de outra forma, aprender a lidar com a forma traiçoeira do pacto: ele parece dar a possibilidade em troca da alma, mas talvez apenas por saber o que surgirá naquele vazio em forma de alma – um vazio. Relação perigosa: o que surgirá? Relação tão perigosa que Blanchot terminará a primeira parte de seu texto "L'inspiration" questionando-se: por que então a busca? Por que então o pacto?

Para pactuar com o *dehors*, o salto dado pelo desejo da escrita é para fora de si. Por "revirar o terreno do impossível" talvez se diga de uma mudança no regime de relações e de suas ressonâncias, de tal forma que pactuar com o *dehors*, justamente, implica participar de seu regime de relações e, para participá-las, é preciso estar à beira de si; *é preciso conquistar o delírio, a mão-morta-delirante*, ou, dizendo de outra forma, chegar a um estado de "distância de si": chegar ao *neutro*. Para pactuar desta maneira com a escrita, seria preciso caminhar para fora de si mesmo.

É assim que o escritor porvir atrai-se a um pacto com algo que o chama pela escrita (ela mesma, *estranha força*?). Ele quer escrever e, com ele já escrevendo, a escrita o chama para que avance nela ainda mais um pouco: prometendo-lhe o ponto de onde toda obra literária se origina. Sua promessa é como um "canto de sereia", ainda mais traiçoeiro: parece vir de dentro, na forma de um vazar pela escrita, mas vem de fora – do *dehors*, da fraqueza da mão que cede às forças que buscam invadi-la para despojá. Sua promessa é uma promessa da escrita pela escrita, na maneira de um canto que seduz pela promessa de

um canto magnífico, cuja magnitude, afinal, é ser simultaneamente realização e promessa de si – como o canto das sereias, "poderoso graças a seu defeito".

Novamente diante das sereias: elas prometiam o mais fantástico de todos os cantos e seduziam ao esquecimento – a escrita seduz ao *neutro*? Ou apenas seduz, sereia. Mas se aqueles que se rendiam ao desaparecimento a que seduziam as sereias vagavam como loucos, esquecidos de si, o que acontece com os seduzidos pela escrita? Parece-nos que talvez o pacto negocie essa loucura, tornando-se o mastro (mesmo frágil) que faz ser possível Ulisses tornar-se poeta ao sobreviver ao canto mortal das sereias, isto é, ao poder apenas fruir a morte sem sofrê-la (ou o contrário, quem sabe dizer?), aproximar-se da loucura sem ser tomado por ela. Pacto/mastro que o torna poeta justamente ao fazê-lo acreditar-se esperto por driblá-las quando elas, nesse movimento de se fazerem enganadas, transformam-no em poeta (relação, já aqui, demoníaca).

Mas se, mesmo sob a sanção de um pacto, custa-lhe tanto, por que o escritor realiza o acordo? Por que Proust, Goethe, Artaud, Mallarmé – por que eles, e tantos outros, realizam o acordo? *Por que Blanchot realiza o acordo?* Talvez porque, tal como ele mesmo diz a respeito de Homero, seja *necessário* – mesmo sob a face de Ulisses, mesmo no corpo da escrita – ir em direção àquele lugar "que parece prometer-lhe o poder de falar e narrar, com a condição de ali desaparecer". Mesmo sob a condição de ali desaparecer, mesmo sob essa que pode se constituir como tentação. Tal como a narrativa arranja sua fiança pela narração que faz e produz o que conta, "que realiza o que nessa relação acontece", o escritor parece tatear sua fiança – a condição de volta que o pacto assinala – na escrita mesma que maquina seu desaparecimento.

Esse desaparecimento, perigo e tentação, atrai por uma recompensa – olhar as sombras nos olhos e não poder ver do que elas são feitas. Escrever com a força do

desconhecido. A relação se faz demoníaca porque cede espaço, prometendo a realização, ao que impossibilita o olhar que procura o "do que ela é feita": afinal, a relação neutra abre-se ao *inessencial*. Nessa abertura, vende-se a pessoa, não a alma, nas bordas de um pensamento "que se mantém fora de toda a subjetividade para fazer surgir como do exterior os seus limites" e que dá acesso à relação em que "o ser da linguagem não aparece por si mesmo mais do que no desaparecimento do sujeito".

O *neutro* parece ser, nesse movimento, a condição da metamorfose em poeta, "pouco a pouco, mas imediatamente"; parece ser, portanto, a abertura para a relação que o põe fora de si pela escrita, salto de amor, sob a promessa de conhecer a origem de toda obra literária. Esse caminho pela sedução que parece ressoar, e com tanta força, sereias e metamorfoses como forças da própria escrita, e não mais de figuras míticas, põe-nos novamente diante das ideias de Blanchot expressas como releituras apaixonadas de mitos. Vamos, então, pensá-las desde o que dizem a respeito da relação da escrita com os mitos.

Nessas "releituras apaixonadas", as instâncias míticas que regulavam a produção poética aparecem como forças internas da própria literatura, notadamente em "Le chant des sirènes"[106] e na leitura do mito de Orfeu realizada no contexto da escrita de "L'inspiration"[107]. Assim é que as sereias, outrora figuras presentes na epopeia grega, são trazidas à cena como alguma espécie de *movimento* próprio à literatura. São trazidas como rastro: ausências de si, feitas em uma espécie de relação que ressoa suas maneiras e apenas as faz pressentidas. Ressoam como se, agora, viessem de dentro – do *dehors*.

Assim é que Orfeu e Eurídice vertem-se em teatro da literatura nela mesma, figurações/fulgurações inequívocas daquilo que os tornou possíveis literariamente: do

[106] BLANCHOT, 1959.
[107] Idem, 1955.

surgimento da obra. Isto é, do surgimento da *outra* obra a partir da traição da obra em favor da sombra: sacrifício sem cerimônia onde, justamente, "le sacré lui-même, la nuit dans sa profondeur inapprochable, est, par le regard insouciant qui n'est pas sacrilège (...) rendu à l'inessentiel, lequel n'est pas le profane, mais est en deçà de ces catégories". Sacrifício pelo movimento demesurado do desejo – de chegar à essência da obra, que leva ao inessencial. Buscar Eurídice nos infernos.

Mais diretamente do que quando diz sobre as sereias, Blanchot formula uma leitura do mito de Orfeu forjando, nele, entradas para uma espécie de encenação mítica do surgimento da literatura. Transforma-o na busca desejante pela obra que, atropelada por esse desejo e pela sedução de Eurídice, sacrifica-a e, nesse movimento, funda-a; da morte da obra surge a *outra* obra, de um demesurado desejo, pactuando com as sombras (Eurídice). Orfeu vai às sombras, à Eurídice, buscando a origem da obra – sua essência – e encontra o inessencial e o necessário para transformá-lo e para torná-la *outra*.

Eurídice é mais, diz Blanchot: é o próprio sagrado, a princípio domado pelos rituais (*enfermée*); é as sombras, o *dehors* antes dele. O olhar (*regard*) de Orfeu é um momento extremo de liberdade em que o sagrado se vê livre de si mesmo e, nesse movimento, acaba por libertar a obra de seus objetivos/preocupações e o sagrado que há na obra, sua essência – que agora é essa liberdade. Nessa relação, é como se Orfeu fosse inspirado pelo sagrado não a escrever, mas a libertá-lo, e escrever – e fazer a *outra* obra – fosse apenas uma consequência. O movimento de olhar diretamente para as sombras, para Blanchot, é a inspiração: dom supremo que converte a obra em *outra* obra, que urge a obra a partir de um pacto com as sombras, com o inessencial.

Como força-sereia a escrita promete o canto, logo ali – e um pouco mais: coloca o escritor no encalço de sua força sedutora, como se fosse lhe entregar a chave de

todas as palavras. Diante de Eurídice, o autor deve resistir, ou despedaça-se: ele deve resistir à inspiração ou, inspirado, desfeito em sua abertura para as sombras, para o *dehors*, tornará possível a *outra* obra em que as sombras pulsam em todo instante textual, fazendo-se escritor. Talvez seja na iminência de se perder totalmente diante de Eurídice, diante do *dehors*, que o escritor se faça escritor nos termos de um contrato cujas cláusulas são fixadas ali, no limite; ele pode voltar, achando a si mesmo, embora isso seja impossível – ele pode voltar, mas carregará sempre consigo o inessencial olhar de Eurídice.

Não "eu", "ele".

Mesmo esse movimento, em que o poeta precisa estar fora de si (inspirar-se), remonta aos mitos gregos que regulavam a produção poética, já que, para os gregos, a composição poética – predominantemente oral – surge de um estado de possessão (*entheos*) pelos deuses, pelo *daimon*. Dessa relação decorre a proximidade com a loucura, assinalada por Pélbart em seu livro *Da clausura do fora ao fora da clausura*, e com a arte divinatória, esta estudada por Detienne em *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*[108], que também se fazem como um estar fora de si para dar espaço a forças externas. Decorre, também, seu estatuto de Verdade quando decorrente de uma relação divinamente inspirada, e a força desta relação quando "a instauração do 'real' não parece (...) diferente da formulação da 'verdade'"[109].

É Detienne também que, no contexto de sua explanação acerca dos "mestres da verdade", apresenta-nos a figura de *Peithó*. *Peithó* aparece como musa e como sereia e corresponde, no panteão grego, "ao poder que a palavra exerce sobre o outro". Seu estatuto é fundamentalmente ambivalente: ela é benéfica e acompanha os sábios, mas também é

[108] DETIENNE, Marcel. *Os mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
[109] Ibidem.

violenta, "filha do desregramento". Estando, em suas amplas manifestações, sempre atrelada à sedução pela palavra, remete-nos às forças que a poesia veicula como forças da própria poesia, mas agora sob o regime de ausências que é próprio à escrita. A possessão, nesse regime, não pode ser a invasão por uma instância divina, mas apenas *esvaziamento*.

É preciso conquistar o delírio, afim da pitonisa grega que precisaria estar "cheia de deus" (*entheos*, entusiasmada) e, para isso, realizaria "uma série de atos rituais [que] precedem a irrupção do delírio" e que a permitiriam "veicular a palavra do deus na primeira pessoa do singular" (PÉLBART, 1989). É preciso conquistar o delírio – mas agora não para estar cheio de deus como o poeta grego e a pitonisa, e sim (da promessa) dessa *estranha força das letras*; é preciso estar cheio dessa *estranha força das letras*, como esteve Blanchot[110], para veicular a palavra da palavra na primeira pessoa do singular e, nesse movimento, chegar à obtusa abertura para o murmúrio incessante e sua assustadora sedução. E, para estar cheio do *neutro*, é preciso esvaziar-se de si.

Quando nos apresenta sua leitura do mito de Orfeu em *L'espace littéraire*, Blanchot situa o surgimento ("sacrifice sans cérémonie") da obra literária, isto é, o "regard d'Orphée", nos termos de uma transformação das relações entre o sagrado e o profano. Nessa transformação, o sagrado teve que ser sacrificado e, nesse movimento, levou o profano como seu duplo inadiável. O sacrifício, afinal, não fora somente do sagrado, mas dessa relação binária sagrado/profano e das demais que ela regulava por conseguinte. O sagrado, como perspectiva para o outro, irrompe suas categorias e ganha um espaço interior: no *dehors*.

Essa relação – em que o sagrado irrompe de si mesmo, em que toda transgressão transgride a si mesma e perde seu centro e sua delimitação – é uma proposição

[110] BARRA, 2004.

elaborada filosoficamente por Bataille em *L'erotisme*[111] e retomada por Pélbart no capítulo de *Da clausura do fora ao fora da clausura* dedicado à "Relação sem gramática". Nele, Pélbart se propõe a apresentar a *experiência limite* ("excesso") e o *neutro* ("indigência") como possibilidades de esgotamento do ser. Trata-se, também, do movimento de invenção do *dehors* desde sua impossibilidade histórica, do qual trataremos com maior atenção no capítulo a seguir. Por agora, procuraremos situar algumas ressonâncias dessas metamorfoses para depois discuti-las com mais atenção.

É talvez devido à ressonância delas que os deuses, as forças divinas que outrora possuíam o poeta para pô-lo inspirado, residiriam agora – desde este movimento de transgressão que constitui o *dehors* – ao lado de algum silêncio, pregos, cacos e lenços, "às vezes intactos, como se fossem lembranças insolentes de que algo sucedeu, lá embaixo, naquele lugar cheio de coisas reais diversas, opostas e até mal definidas, lugar que é uma espécie de útero de toda a literatura"[112]. Residiriam no *dehors*, espaço que as aberturas do *neutro* acessam na forma de uma promessa que o constitui. A literatura, por sua vez, restaria ainda como o pensamento que é próprio da *possessão*, mas agora com a palavra inspirada, que advinha de forças superiores e ocultas, advindo das "forças ocultas" da própria linguagem como sistema depositário e produtor de sentidos.

O movimento de "invenção" do *dehors*, afinal, talvez seja o movimento de surgimento desde sua impossibilidade, desde o mutismo em relação a ele, como quis Pélbart sobre a desrazão. E sua possibilidade inventada talvez seja o *neutro* fazendo-se na escrita, a voz "mais crítica a poder, sem ser ouvida, dar a ouvir" – operando por singelezas, em outro estrato arqueológico, e colocando em jogo o que é próprio a esse jogo. Daí suas

[111] BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.

[112] CALASSO, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. Trad. Jônatas Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

aberturas para o pensamento, “daí que tenhamos tendência, escutando-a, a confundi-la com a voz oblíqua da infelicidade ou da loucura”. Mas o que passa por “singeleza”, afinal?

O *daimon* grego é uma espécie de festa, no poeta, de figuras divinas capazes de possuí-lo – trata-se, como dissemos, de uma “possessão de presença” possível na medida em que há uma clara delimitação do sagrado e um *regime de clareza*. O *neutro*, por sua vez, possui pela sedução ao esvaziamento e parece chamar o poeta a arrancar desde dentro do *dehors* que então o habita, e que provavelmente já o habitava, sua sobrevivência: o pacto, a escrita. Seu canto, aquele que seduz à escrita na escrita, só pode ser um canto *dissimulado*. *Traiçoeiro*.

Em um “regime das letras” em que não há mais deuses, a demonologia assume os tons de uma poética: diz do *daimon* que habita as letras, *estranha força*. E a poética, por sua vez, ganha os tons de uma demonologia: diz de pactos e relações. Essa movimentação, que talvez pudéssemos chamar moderna e que leva os deuses (as forças divinas) à cena interior da linguagem, o *dehors*, como ausências de suas figuras, remete ao regime de imagens em que a aparência/aparição só pode ser dissimulação de uma ausência. Dissimulação esta que, poderíamos dizer, faz-se em singelezas.

Haveria, conforme dissemos, um demônio que provoca aquele que escreve a romper com o que torna um discurso possível, diz-nos Blanchot, no que Bruns aponta como uma paródia da figura de Sócrates cujo *daimon* por vezes impedia de falar e agir no mundo. “Demon of impossibility”, aliás, cujo trabalho Bruns se propõe a clarear pela constituição de uma “poética” do *dehors* cujas *aspas* ele reconhece na medida em que a define, por um lado, como “the site or place of poetry within the organon of discourse” e, por outro, define

dehors como rompimento "with the organon that makes discourse possible" [113]. Que *faz com que sejam possíveis e constituintes do pensamento as tramas e os desvios que a dissimulação necessita*.

Seria, talvez, outra perspectiva para o movimento a partir do qual Orfeu sacrifica a obra em nome das sombras, isto é, em nome de *outra* obra em que as sombras habitarão dissimuladas. Tendo olhado Eurídice de frente e visto o inessencial, Orfeu já não coincide consigo: algo o possui, na forma de fazê-lo estar fora de si; algo o atravessa, pelas aberturas que o inessencial movimenta: um demônio perverso, *a escrita*.

> *Falamos, e as palavras precisas, rigorosas, não se preocupam conosco e não são nossas senão por essa estranheza que nos tornamos para nós mesmos.*[114]

O pacto negocia, afinal, essa relação em que as sombras seduzem o poeta a caminhar para fora de si e oferecem a mão que o leva de volta, promessa traiçoeira. Mas essa mão tem um custo: o poeta volta, agora já poeta, e por isso não sai ileso. Volta atravessado pela força que o conduz: possuído pelas sombras das quais supostamente havia se salvado. A obra que ele sacrificou dá lugar a outra, feita mesmo dessa possessão que o pacto sanciona. Nesse estado de "possessão", há algo que não cessa de dissimular-se:

> *de onde vem que, em nós e fora de nós, algo de anônimo não cesse de aparecer, dissimulando-se? Mutação prodigiosa, perigosa e essencial, nova e infinitamente antiga.*[115]

Esse movimento, que põe a escrita como sedução de si mesma, em que não há, regulando as relações poéticas, figuras que não sejam forças da própria escrita, ressoa com as possibilidades abertas nessa escrita. Nela, não haveria mais apenas figuras, mas

[113] 1997: 4.
[114] BLANCHOT, 2005: 216.
[115] Ibidem.

sempre também uma narração dissimulada na espessura dos textos: em que é possível dizer sem ser ouvido. Nela, restaria sempre nas sombras um murmúrio: dissimulação das sombras, dos restos da obra sacrificada; nela restaria ainda o outro, o *dehors*, disposto a possuir o "Eu", tirá-lo de si: "que outros escrevam em meu lugar, nesse lugar sem ocupante que é minha única identidade, eis o que torna por um instante a morte alegre, aleatória".

Se não há forças divinas movimentando a escrita, é preciso então *escavar* o verso e, escavando-o, entrar no tempo da angústia e da ausência de deuses; escavar o verso e escapar ao ser como certeza – escavar e, diante da ausência de deuses, conviver com ela, viver "dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur". Por outro lado, é preciso ter o "Eu" escavado pelo verso, essa relação oblíqua: possuído não pelo *daimon*, mas por algo que é como sua dissimulação na própria escrita; acreditando, talvez, estar escavando apenas o verso, embora sob a tentação de não sair ileso.

Na maneira de não conhecer as coisas de frente, talvez cheguemos a elas em sua maior potência: a de dizerem, ainda que restem obscuras; e de aparecerem, *ainda que dissimuladas*. Ainda que na escrita, no espaço de dissimulação que é o literário.

Capítulo dois

"La cruelle raison poétique": Blanchot lê Artaud

A edição brasileira de *L'Entretien Infini*, de Maurice Blanchot, foi publicada pela editora Escuta em três volumes, um para cada seção do original em francês, editado pela Gallimard em 1969. Publicados no Brasil entre 2001 e 2010, com tradução de Aurélio Guerra Neto (o primeiro volume) e João Moura Jr. (os outros dois), os livros foram nomeados também conforme as seções: *La parole plurielle (parole d'écriture)* como *A palavra plural (palavra de escrita)*, *L'Expérience-limite* como *A experiência limite* e, por fim, *L'Absence de livre (le neutre le fragmentaire)* como *A ausência de livro (o neutro o fragmentário)*. É neste volume, o terceiro, que se encontra o texto "A cruel razão poética" ("La cruelle raison poétique"), em que Blanchot faz apontamentos sobre sua própria arte poética a partir de uma revisão de suas leituras de Antonin Artaud.

Em sua leitura, Blanchot opta – como lhe é próprio – por renunciar à convencional imagem de Artaud como "gênio atingido por um raio". Sem deixar de lembrar o sofrimento pessoal pelo qual passou Artaud, "o espaço (…) de grito no qual ele foi

mantido”[116], Blanchot destaca que, apesar disso, não o vemos olhar a si mesmo com complacência, não o vemos olhar a si mesmo “visando unicamente a si”[117]. Quando Artaud se perguntava sobre si mesmo, para Blanchot ele estava se questionando sobre o enigma que ele próprio representava, enigma este que o “pôs constantemente diante de condições e relações novas, exigidas pelo espírito de poesia”[118]. Blanchot assim completa:

> *Que não tenha sucumbido, que se tenha achado entre nós, estranho, mas de uma estranheza pura e preservada, como uma autoridade que sua linguagem não traía, eis aí aquilo que unicamente nos espanta e deve auxiliar-nos a nele discernir a força da razão poética.*[119]

A razão poética em Artaud jamais foi confusa, diz Blanchot, mas “foi de uma necessidade a tal ponto cortante, de uma firmeza a tal ponto rigorosa que lhe foi necessário firmar para ela a palavra crueldade”. A “cruel razão poética” que dá nome ao capítulo é, para Blanchot, o que torna difícil para Artaud o próprio pensamento, já que opera “segundo as vias de um particular sofrimento”. Ao mesmo tempo, é o que transforma a experiência de Artaud em algo novo, exemplar, cuja investigação pode pôr à luz os meandros da criação literária, já que dá origem ao que Blanchot chama “documento maior”, “Arte poética”.

O sofrimento, a dificuldade envolvida na experiência da “cruel razão poética”, é justamente o que levaria Artaud a, mais tarde em sua busca, dedicar-se à “perigosa” comunicação da arte e do sagrado, em busca de “uma nova forma da arte e uma consciência nova do sagrado”[120], aprofundando sua “Arte poética”. A perturbação, a violência combativa que parece ser fundamental a essa experiência cruel do pensamento poético, é resultante do enfrentamento da falta com a impossibilidade de suportar a falta, diz

---

116 BLANCHOT, 2010: p. 21.
117 Ibidem.
118 Ibidem.
119 Ibidem.
120 Ibidem: p. 22.

Blanchot: combate "entre o pensamento como nada e a plenitude de surgimento que nele se oculta, (…) entre o pensamento como separação e a vida inseparável do pensamento"[121].

Foi antes da radicalização de sua busca, em seus primeiros escritos, que Artaud escreveu os textos que, segundo Blanchot, constituem "a meditação mais rica e mais sutil sobre a essência do pensamento", "a mais viva aproximação a essa *falta* singular que é o pensamento, quando este se realiza como centro da criação literária"[122]. São eles: a *Correspondência* com Jaques Rivière, *L'ombilic des limbes* ("O umbigo dos limbos"), *Le pèse-nerfs* ("O pesa-nervos")[123], *L'art et la mort* (*A arte e a morte*[124]) e o conjunto de textos reunidos no primeiro volume de suas *Obras completas*. Blanchot destaca, nessas obras, a precisão com que falam a respeito das relações entre a poesia e o pensamento, as quais são aprofundadas no livro *Le Théâtre et son double* ("O teatro e seu duplo"[125]) e o consagram como "um documento maior que nada mais é do que uma Arte poética"[126].

> *Ele* [Artaud] *certamente não é um professor, um esteta, um homem do tranquilo pensamento. Nunca se acha em lugar seguro. Aquilo que diz, ele o diz não por sua vida ela mesma (seria simples demais), mas pelo abalo daquilo que o conclama fora da vida ordinária. Entregue assim a uma experiência desmedida, mede-se em relação a ela com um espírito firme, difícil e ardente, mas que na chama ainda busca a luz.*[127]

Dessa busca resulta o "documento maior", a "Arte poética", na qual Artaud fala do teatro, é verdade, mas ao falar do teatro coloca em causa "a exigência da poesia tal como só pode realizar-se recusando os gêneros limitados e afirmando uma linguagem mais

---

121 Ibidem: p. 22-23.

122 Ibidem: p. 22.

123 Em português, "O umbigo dos limbos" e "O pesa-nervos" fazem parte de uma edição portuguesa de 1991, intitulada *O Pesa-Nervos* (Lisboa: Hiena, 1991).

124 ARTAUD, Antonin. *A Arte e a Morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.

125 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

126 BLANCHOT, 2010: p. 23.

127 Ibidem: p. 23.

original"[128]. Recusar os gêneros limitados e afirmar uma linguagem mais original são aspectos que podem ser encontrados não apenas nessa leitura que Blanchot faz de Artaud, mas também em outros momentos da obra de Blanchot, assim como os temas e as descobertas da reflexão de Artaud que ele aponta como próprias a toda criação. "Toda criação", podemos dizer, inclui também a criação de Blanchot.

Em decorrência disso trabalharemos a seguir para demonstrar que os aspectos da reflexão de Artaud apontados por Blanchot no texto "A cruel razão poética" como pertencentes a uma "Arte poética" pertinente a toda criação, são aspectos – temas e reflexões – que o próprio Blanchot tomou para sua obra e que, nesse ensaio de *A conversa infinita*, retoma como homenagem a Antonin Artaud. A importância dessa argumentação é situar a centralidade desse texto, geralmente recuperado para apoiar estudos sobre Artaud, para o estudo de Blanchot e do que a ele conveio chamar "cruel razão poética", o centro de sua própria "Arte poética", isto é, de sua relação com a escrita.

I. **"Que a poesia é 'poesia no espaço'"**

Em *Le Théâtre et son double* (1938), Artaud propõe que toda criação seja "poesia no espaço", isto é, seja linguagem visando a "encerrar e a utilizar a extensão, isto é, o espaço, e, utilizando-o, a fazê-lo falar"[129]. Nesse espaço, reunem-se as imagens, as palavras, e deve-se fazê-las responderem-se umas às outras, diz-nos Artaud, compondo um quadro fechado que, encerrado em sua extensão, propicie a mais radical experiência daquilo que nele se encerra.

---

[128] Ibidem: p. 23-24.

[129] ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 130.

O teatro e seu duplo, como manifesto, reivindica uma produção teatral que não se prenda ao texto dramatúrgico, como era comum à prática teatral da época. Ao contrário do que propõe uma parcela da bibliografia contemporânea sobre Artaud, que lê essa reivindicação como o pretexto para dispensar a palavra como elemento cênico, *O teatro e seu duplo* propõe que a palavra seja poética, "poesia no espaço", e não apenas uma referência de fidelidade para a encenação.

É justamente a partir da diferenciação entre a palavra bruta e a palavra poética, "essencial", trabalhada a partir de leituras de Mallarmé, que Blanchot apresenta o que entende como espaço literário em *L'Espace littéraire* (1955)[130]. Isso porque essa diferenciação, assim como para entender a poética proposta por Artaud, é fundamental para entender o espaço literário segundo Blanchot. Embora o espaço literário não faça referência a um espaço real, como é o caso do teatro, ele faz referência a um espaço de exceção que, no teatro de Artaud, sobrepõe-se ao espaço físico do teatro.

Blanchot diz, sobre a "poesia no espaço" proposta por Artaud, mas poderia estar dizendo sobre sua própria concepção de espaço literário:

> *Não se trata então 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.*[131]

Esse espaço de exceção, caráter ritualístico do teatro de Artaud, é uma espécie de círculo mágico onde, embora não se negue a existência de um mundo exterior, está instaurada uma outra ordem. Nos rituais religiosos, a outra ordem é a ordem do sagrado; na

[130] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
[131] BLANCHOT, 2010: 24.

percepção do espaço teatral como espaço ritualístico, a outra ordem é uma ordem regida pela razão poética. Às tradicionais unidades de cena, ação e lugar propostas por Aristóteles na *Poética*, Artaud soma como fundamental a unidade simbólica, que encerra no espaço (lugar) outro espaço, virtual, onde vigoram as leis dos signos.

Em Aristóteles, o caráter sagrado do teatro era uma referência à realidade, na medida em que o teatro para os gregos da Grécia Antiga era tão sagrado como qualquer outra instituição humana[132]. Em Artaud e em Blanchot, o caráter sagrado não faz referência a uma realidade religiosa externa, e sim a uma dinâmica interna do espaço poético, ritualístico, onde sobrevivem da lógica do sagrado grega tudo aquilo que é pertinente a uma compreensão do espaço de exceção como encenação que inaugura suas próprias regras a cada novo acontecimento.

Blanchot cita Artaud:

> *"Esse espaço de ar intelectual, esse jogo físico, esse silêncio feito de pensamentos que existe entre os membros de uma frase escrita é traçado, aqui [no teatro], no ar cênico, entre os membros, o ar e as perspectivas de um certo número de gritos, cores e movimentos."*[133]

Isso significa, para Blanchot, que no espaço literário "as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins"[134]. Assim como a "poesia no espaço" reivindicada por Artaud, que ressoa na ideia de espaço literário já que ambos propõem que as palavras "respondam umas às outras" e não à realidade a que, em seu estado bruto, fariam referência. Aliás, não

---

132 Sobre isso, conferimos o livro: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

133 BLANCHOT, 2010: 24.

134 BLANCHOT, 2011: 32.

só ressoa, como ajuda a compreender a experiência do espaço literário não somente como encerramento da literatura em si mesma, mas como proposição de uma unidade poética onde cada obra fornece as referências simbólicas necessárias a sua própria compreensão.

II. **"Que a poesia parte da necessidade da palavra muito mais do que da palavra já formada"**

Para entender melhor essa proposição, voltamos a *O teatro e seu duplo*, de onde a frase que resume o tema foi retirada. A frase se encontra dentro da proposta de Artaud de "mudar o ponto de partida da criação artística e subverter as leis habituais do teatro", substituindo a linguagem articulada por uma "linguagem de natureza diferente", de natureza expressiva semelhante à das palavras, mas "cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento"[135]. Artaud diz:

> *A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega.* ***Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada.*** *Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem ele roça algumas das leis da expressão material humana.* [destaque nosso][136]

A busca de uma linguagem cuja fonte seja "num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento" é a própria busca de Blanchot, notadamente quando este se debruça sobre a pesquisa do *neutro*. A experiência da necessidade da palavra como fundadora da escrita é muitas vezes trazida por ele para dar a ver a experiência do *neutro*, que é "como ter uma palavra na ponta da língua e não lembrá-la", ele diz. O neutro é a

---

135 ARTAUD, 2006: p. 129.

136 Ibidem: p. 129.

própria expressão do combate "entre o pensamento como nada e a plenitude de surgimento que nele se oculta.

A experiência do neutro, diz-nos Blanchot, já dizíamos antes, é a experiência da "mão morta" que não saiba nada além de escrever: assim como na linguagem que Artaud busca, "o gesto é sua matéria e cabeça". A gramática que ainda está por ser encontrada também marca a experiência do neutro, que é a própria impossibilidade de encontrar, na língua, alguma determinação do tipo discursiva, e muitas vezes se faz presente através de uma promessa de linguagem. Pimentel, em seu artigo "O espaço literário de Maurice Blanchot"[137], define o neutro como

> *a potencialidade de tudo negar, não negando, e de tudo afirmar, não afirmando, afastando-se do que é possível ou palpável para obter, no infinito, um espaço de permanência. Desse modo, se afastando do que é possível, o neutro se afirma como o espaço do ele, que, consequentemente, é o espaço da literatura, pois a narrativa literária, como salienta Blanchot, não faz escolhas imediatas, não opta por transmitir uma verdade e nem suporta a existência de uma intenção.*

Assim, a experiência de Blanchot, quando relacionada à proposição de que "a poesia parte da necessidade da palavra muito mais do que da palavra já formada", mostra-se radical. Sua busca, em relação ao neutro, é por uma linguagem poética capaz de se constituir a partir da contínua necessidade, a partir de promessas de linguagem, muito mais do que de uma linguagem encontrada, pronta, própria para servir a um pensamento. Assim como em Artaud, a busca por uma linguagem é para Blanchot a busca por um pensamento, e é o centro da criação poética tal como eles a entendem.

---

[137] PIMENTEL, Davi. "O espaço literário de Maurice Blanchot" in Revista Garrafa. Rio de Janeiro, v. 28, set./dez. 2012.

III. **"Que a arte não diz a realidade, mas sua sombra, que ela é o obscurecimento e o espessamento pelos quais algo distinto se anuncia a nós sem se revelar"**

Anunciar sem revelar parece ser a busca constante da pesquisa, novamente, em torno do neutro. Blanchot aposta em sua maneira de escrever e a defende como possibilidade de exercer o pensamento enquanto fala, isto é, enquanto desdobramento da própria fala. Esse "desdobramento", consequência da escrita, desenvolve-se até o ponto em que, diz-nos Blanchot, é a própria fala quem fala, e não mais o escritor por trás dela. Daí que ele conclua como sendo o "segredo de escrita": "que os outros escrevam em meu lugar, nesse lugar sem ocupante que é minha única identidade, eis o que torna por um instante a morte alegre, aleatória"[138].

O neutro blanchotiano é portanto esse estado, físico, em que as palavras atravessam o sujeito, dando-se à folha elas mesmas e, através das palavras, "outros" escrevam, não o autor. Essa dinâmica torna possível que se fale sobre o desconhecido, na medida em que não é preciso que se possa revelá-lo para falar sobre ele, basta apenas que o anuncie, como em uma espécie de canto das sereias onde a promessa de canto é o próprio canto. Assim a palavra deixa de ter a função de representar (revelar, tornar presente) um objeto, e se torna capaz de dar à vista a sua inadiável ausência.

O ponto que dá origem à obra literária, Blanchot diz, é aquele "em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala (…),

[138] BLANCHOT, 2010: 48.

tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu"[139], instaurando-se sobre essa ambiguidade fundamental da palavra poética. Blanchot completa:

> *as palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão.*[140]

A arte que não diz a realidade, mas sua sombra, é a arte que encontra "claridade através da escuridão", movimento erosivo, diz Blanchot, que retoma a palavra por seu poder de fazer as coisas aparecerem enquanto desaparecidas, ao invés de apenas representá-las como convém à "palavra bruta", não-poética. Para Artaud como para Blanchot, uma cultura que não incorpore suas "sombras", seus desconhecimentos, é uma cultura "petrificada" dentro da qual o verdadeiro teatro, a verdadeira poesia, "continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir"[141].

"Para o teatro assim como para a cultura", diz-nos Artaud, "a questão continua sendo nomear e dirigir as sombras"[142]. Romper a linguagem para tocar na vida, naquilo que há de fundamental, é a consequência de "fazer ou refazer o teatro", isto é, de não se fixar em uma linguagem ou em uma forma e, não se fixando, destruir as "falsas sombras" que se sustentam sob as formas fixas. Para o teatro de Artaud como para o neutro, a constante reinvenção da linguagem não é apenas busca por suposta originalidade, mas prática fundamental para ter acesso àquilo que se esconde atrás da linguagem fixadora, não-poética. Às sombras e ao outro que as habita.

---

139 Ibidem: 38.
140 Ibidem, 2011: 37.
141 ARTAUD, 2006: 7.
142 Ibidem: 7.

IV. **“Que (…) a arte 'verdadeira' é a experiência da arte como cumprimento daquilo que não pode cumprir-se, realização daquilo que no entanto é sempre distinto do real”**

Voltando a Artaud, em *O teatro e seu duplo*, podemos entender a “revolta virtual” a que Blanchot faz referência como uma perturbação no “repouso dos sentidos” que, segundo Artaud, “libera o inconsciente comprimido”. A força dessa revolta estaria em permanecer virtual, na medida em que a realização dessa revolta será sempre distinta de sua virtualidade. Da mesma forma, toda arte “verdadeira” é uma experiência diversa mesmo de sua mais próxima correspondência no real, porque ela é o “cumprimento daquilo que não pode cumprir-se”.

A arte para Blanchot e para Artaud não tem funções representativas, assim como não têm as palavras poéticas. Muito pelo contrário: a arte, como cada palavra, deve trazer à presença pela ausência, ou seja, deve colocar em cena aquilo que só pode se revelar por sua ausência. É nesse sentido que a escrita e o teatro se realizam, para eles, como “nomear e dirigir as sombras”, e não recortar e remontar a realidade através de sua representação. Interessa, a ambos, a realização do que, sendo distinto do real, não possui nele uma correspondência imediata, aliás só possui uma correspondência imediata na própria necessidade da obra de arte.

As afinidades “poéticas”, entendidas como um conjunto de temas e reflexões, foram postas em evidência pela análise feita do texto de Blanchot, trabalhada a partir da retomada das referências que ele mesmo dá, e de outras referências julgadas pertinentes,

com vistas em ampliar as possibilidades de compreensão do mesmo. Por todas essas afinidades, torna-se imperioso pensar nas diferenças com que eles, como escritores, levaram essa Arte Poética para a escrita, afinal as maneiras de escrever de Blanchot e de Artaud são radicalmente diferentes.

A diferença fundamental entre eles pode ser notada em relação à diversa realização da ideia de "impessoalidade", segundo a qual a escrita não é um ato individual, e sim um gesto que inaugura um outro naquele que escreve. No caso de Blanchot, figura de sua própria ausência, do qual temos apenas uma foto e sobre o qual a biografia em seus livros apenas revela que ele "dedicou toda sua vida à literatura e ao silêncio que lhe é próprio", a "impessoalidade" é uma escolha evidente, direta, que se torna ainda mais pungente em sua escolha por falar da literatura através de suas leituras.

No caso de Artaud, que retoma seu próprio nome em diversos poemas, e que busca se entender tanto como ao próprio enigma da criação, há um esforço de transcendência de si mesmo por aquilo que há em si mesmo. Não sem motivo Blanchot insiste em dizer, em seus textos sobre Artaud, que não se trata de olhar a si mesmo "visando unicamente a si": Artaud busca, na "profundidade de seu ser", uma insurreição. É essa a sua maneira própria de tocar tudo aquilo que não lhe concerne pessoalmente, extrapolando a si mesmo e investigando a partir do que em si mesmo encontra.

Para Blanchot, o combate a que Artaud submete a si mesmo é o resultado violento de duas formas inconciliáveis do sagrado. Embora Artaud seja cristão, diz-nos Blanchot, ele não pode pensar como cristão, por isso "a fala e a poesia nele afirmam incessantemente aquilo que torna sua fé derrisória e sua vida impossível"[143]. Marcados por uma "identificação tempestuosa com o todo", os deuses da fala e da poesia têm sua

[143] BLANCHOT, 2010: p. 26.

necessidade para Artaud justificada por Blanchot a partir de Hölderlin, que sugere que "os deuses são os deuses a fim não só de serem únicos, mas sós em sua pluralidade"[144].

Em Artaud encontramos esse dilema como tema em *O teatro e seu duplo*:

> *Para apaziguar a peste que matava os corpos, vossos deuses exigem em sua honra esses jogos cênicos, e vosso pontífice, querendo evitar a peste que corrompe as almas, opõe-se à construção do próprio palco. Se ainda vos restam alguns lampejos de inteligência para preferirdes a alma ao corpo, escolhei quem merece vossas adorações; pois a astúcia dos Espíritos maus, prevendo que o contágio cessaria nos corpos, aproveitou alegremente a ocasião para introduzir um flagelo muito mais perigoso, pois atinge não os corpos, mas os costumes.*[145]

A compreensão que Blanchot tem da situação de Artaud, bem como as maneiras que ele próprio encontra para trazer à sua escrita a força do sagrado e, notadamente, dos mitos gregos, fazem crer que em sua relação com a escrita o combate é outro. Qual é esse combate e em nome de quê ele é enfrentado é o que buscaremos responder no próximo capítulo, a partir de uma leitura de *De l'attrait à la possession: Maupassant, Artaud, Blanchot*[146] que buscará entender, comparativamente, como a relação entre a palavra e a possessão participa das "mitologias" individuais dos escritores Artaud e Blanchot e, assim, encontrar parâmetros para responder à pergunta sobre quais relações Blanchot estabelece com os mitos e que o possibilitam uma resposta original aos temas e reflexões que ele identificou em sua leitura de Artaud.

---

144 Ibidem: p. 26.

145 ARTAUD, 2006: 22.

146 DUBREUIL, Laurent. *De l'attrait à la possession: Maupassant, Artaud, Blanchot.* Paris: Hermann, 2003.

Capítulo três

Possessão pela palavra: em Artaud, em Blanchot

A possessão é o tema central de diversos escritos de Artaud e, pode-se dizer, o centro de sua poética teatral. Relacionada diretamente à maneira como ele entende o corpo, a possessão é sua forma de aproximação com o oculto, forma esta que muitas vezes parece ser a representação do aspecto inconstante dessa relação, mas também é a maneira de aproximação mais eficaz que Artaud encontrou em seus anos de estudo a respeito do corpo e da palavra na linguagem artística. E é justamente isso o que a possessão é para Artaud: a forma necessária de aproximar o corpo e a palavra.

Veremos mais tarde nesse capítulo, a partir de uma análise de *Thomas L'Obscur*[147] em conjunto com a leitura de Dubreil[148], que em Blanchot a possessão também aproxima o corpo e a palavra, mas ao invés de a palavra possuir o corpo e dotá-lo de uma força poética, a entrega do corpo – na leitura – possui a palavra, que ganha forma corpórea

147 BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur.* Paris: Gallimard, 1950.
148 DUBREUIL, 2003.

e existência material. Começaremos analisando a ideia de possessão em Artaud, para que assim possamos tê-la como referência para a compreensão da possessão em Blanchot e, comparativamente, de suas diferenças.

Em *O teatro e seu duplo*[149] Artaud propõe um teatro que seja para o corpo tão devastador quanto uma peste. É preciso um corpo novo, deformado, devastado, para o "teatro da crueldade", ele diz, porque o corpo mundano é apenas isso, mundano, e incapaz de dar conta do pensamento em sua "forma mais pura". É nesse contexto que Artaud estabelece o seu combate: fazer seu corpo por si mesmo, transformá-lo em um corpo capaz de dar vazão ao movimento que é próprio ao pensamento, ao invés de encaixá-lo sobre as fixas diretrizes do corpo "mundano". "Não aceito o fato de não ter feito meu corpo por mim mesmo", Artaud diz.

A peste, assim como a possessão em Artaud,

> *parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em vias de se manifestar.*[150]

A diferença é que a peste, doença sem rosto, tem seu rastro de contaminação muitas vezes encontrado na cifra dos sonhos, o que Artaud explora através de casos em que não houve contato direto com doentes e ainda assim houve contaminação[151]. Ao contrário da

149 ARTAUD, 2006.
150 Ibidem: 17.
151 Ibidem.

possessão, que requer um corpo e um espírito determinado que o possua, ainda que para tirar-lhe o rosto.

A invenção de um novo corpo pela peste ou para a possessão, fenômenos que na exploração da prática teatral por Artaud pertencem a um mesmo campo semântico, é um passo fundamental em direção à conquista da linguagem poética, seja no teatro seja na escrita. Nos termos da peste, é a doença que inventa o novo corpo e ele, pestilento, torna-se incapaz de não expressar o mais puro pensamento, o que em termos de práticas teatrais quer dizer o mais rápido reflexo em relação à vontade do corpo, sem intermédio da vontade racional. Nos termos da possessão, somente um corpo preparado pode receber o espírito poético (a palavra) que irá possuí-lo, por isso a necessidade de reinventá-lo, torná-lo próprio à possessão.

Fazer um corpo por si mesmo, prepará-lo para a possessão, requer um processo ritual, por isso estudos sobre Artaud como o de Quilici[152] relacionam sua proposta de renovação do teatro a uma retomada radical da dimensão ritual do mesmo. A preparação para a recepção do divino é fundamental na estrutura ritual, tanto para a demarcação de um espaço sagrado em relação ao restante do mundo, profano, quanto para que se torne possível a convocação de um espírito para habitá-lo, qual seja. Para Artaud, é fundamental para a criação artística a constante invenção de um corpo capaz de abarcar o espírito poético.

Nessa relação, a palavra não pode ser mundana, e nem deve servir de referencial para a fidelidade de uma peça teatral, ela só pode ser o próprio espírito que possui o corpo preparado pelo ritual. Ela encontra seu espaço nesse corpo constantemente recém inaugurado, colocando-o ainda mais em perigo: possuído pela palavra poética, o

[152] QUILICI, C. S. . *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

corpo assume o risco de talvez nunca mais retornar dela. Através da possessão pela palavra, o corpo perpetua sua deformação, sua invenção, onde dificilmente caberão as palavras brutas, mundanas; através da possessão, o corpo desfaz a separação corpo/espírito. Diz Artaud:

> *Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento.*[153]

Na dramaturgia contemporânea, que em grande parte é influenciada pelas experiências de Artaud, há diversas obras que buscam levar à cena a palavra em sua relação com o corpo. Em peças como *Silêncio (auto-acusação)*, de Peter Handke[154], em que a história de um corpo desde o seu nascimento até a "presente" encenação é contada em um monólogo, a relação entre o corpo e a palavra proposta por Artaud não somente deve inspirar a montagem teatral, como faz parte da obra dramatúrgica que a antecede, como tema central sendo explorado. Há aqui também uma semelhança com o enredo de *Thomas L'Obscur*, conforme veremos.

Como no caso do ritual, essa relação entre o corpo e a palavra proposta por Artaud é a retomada – e a radicalização – de uma relação presente desde a origem do teatro, na Grécia Antiga, com as tragédias. Seu esforço de "atingir diretamente o organismo" remete diretamente à catarse aristotélica, segundo a qual o objetivo do teatro trágico é a expulsão clínica de substâncias nocivas ao organismo, para curar ou evitar enfermidades. Resultado de uma alquimia dramática de termos precisos, os quais ele apresenta em sua

153 ARTAUD, 2006, p. 98.
154 HANDKE, 1958.

Poética, essa espécie de purgação física com consequências na alma é medicinal para Aristóteles[155], mas ontológica em sua retomada por Artaud. Sobre isso Virmaux diz em *Artaud e o teatro*:

> *Atingir diretamente o organismo: mas para quê? Para reconstruir o corpo. O projeto de Artaud, na verdade, não é medicinal, e sim ontológico.* O teatro e seu duplo *e principalmente os escritos dos últimos anos frisam incansavelmente essa exigência de um corpo novo: 'Não aceito o fato de não ter feito meu corpo por mim mesmo'. Mudar o corpo, mudar o mundo, uma coisa não se faz sem a outra.*[156]

A diferença entre tais perspectivas se anuncia desde o fundamento da relação corpo/palavra em Artaud na relação com a continuidade da dor corpórea projetada sobre a vida mental. É essa continuidade que torna necessário a Artaud reinventar o corpo pela deformação, esforço de descontinuação da relação dor corpórea/vida mental não para desconectá-las, mas para torná-las mais do que o incômodo uma da outra, e sim sua potência de transformação. Já que o pensamento com fundamentos míticos tal qual Artaud entende não tolera dualidades, o corpo e o espírito devem tornar-se uno.

A palavra, como espírito, deve tomar o corpo como ninfa. Símbolos da tentação da loucura heroica em que se busca expandir proezas guerreiras, eróticas ou de qualquer espécie, as ninfas são figuras próprias da possessão porque abrangem simultaneamente o medo e a atração. Ainda simbolicamente, as ninfas estão atreladas ao elemento água, já que é da água que elas emergem e é à água que elas retornam. A água se contrapõe à terra, sendo ambas originárias, pelo fato de as águas serem anteriores às formas vivas que a terra,

---

155 ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: INCM, 2000.

156 VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro.* Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000: 16.

por sua vez, produz. Às águas pertencem tudo aquilo o que é indiferenciado, à terra, por sua vez, pertence a diferença.

A possessão, que é como transpassar a terra pela água, material e simbolicamente, devasta o corpo (fixo) pela presença da ninfa (movimento). A ninfa não é, diz-nos Agambem, "uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos"[157], ela é a própria ambivalência, o medo e a atração. Como um "composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria", a ninfa é o perigo e é também a única segurança possível sob os domínios desse perigo.

A própria ninfa, assim como a palavra, é como se ela prometesse ajudar o poeta a salvar-se do perigo que ela própria engendra como condição para alcançar aquilo que ele deseja. Pode ser que não houvesse risco nenhum fora desse acordo diabólico com as forças da ambivalência, mas é muito provável que fora desse acordo nenhuma relação com a ambivalência fosse possível. A ninfa, palavra, encontra no ambivalente coração do poeta o terreno fértil para a sua presença: a promessa do indiscernível, onde se vive na falta, no corpo que falta, na promessa de corpo. Lá onde a falta não deve doer tanto assim.

Como a ninfa, "um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser que é o que chamamos de tempo"[158], o corpo deformado de Artaud é um corpo porvir, constante promessa, invenção sob a falta. Eis a sedução e o perigo, afinal inventar sob a falta, pensar com ela, coloca-o sob o perigo de perder a si mesmo, de se encontrar indiscernível, de todo louco. Daí que essa relação se

157 AGAMBEM, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 29.
158 Ibidem: 29.

configure com a força e a paixão de um combate, como propõe Blanchot, e sob as exigências da razão poética, que não sem motivo chamamos "cruel".

A possessão pela ninfa ou pela palavra, como qualquer possessão, é a chance de alcançar um desejo sob a ameaça constante de perder a si mesmo para o espírito que toma o seu corpo, qual seja. Não se trata de uma relação em que a musa, invocada pelo poeta no poema, ali mesmo deixa a sua marca como força de inspiração. As ninfas têm a ambivalência do canto das sereias: ao mesmo tempo em que prometem ao navegante o canto perfeito, elas são o canto perfeito que predispõe o navegante a aceitar a promessa. Sua principal arma é a dissimulação do medo em desejo.

Talvez a própria ninfa leve o homem aonde necessita que ele esteja para que aquilo que ela promete seja profundamente necessário. A sedução da ninfa convida o poeta, através de um canto traiçoeiro de sereia, a alargar-se mais um pouco as faltas, a amputar-se de si mais um pouco, até que as faltas se tornem insuportáveis, corpóreas, púrulas de uma peste desconhecida. Até que seja preciso fazer algo para tornar possível respirar as faltas, respirar com o corpo deformado, porque ele é tudo o que se tem, ele e sua força poética.

Se o homem ali se encontra amputando de si mesmo as partes – por qualquer sorte de destino – o que seria mais tentador do que poder respirar com as partes de si mesmo amputadas? Se a dor da alma ultrapassa os limites da carne, é preciso então pensar também com a carne, ou então sequer vale a pena pensar. Nesse terreno radical, a ninfa como palavra poética talvez prometa um pensamento que se faça a partir da erosão do próprio pensamento (como Blanchot propõe que seja o pensamento de Artaud)[159] – como dizer não? Talvez sob a perspectiva de inviabilizar essa dor em um corpo deformado para a poesia, talvez pelo simples alívio de colocá-la para respirar, o caso é que a cruel promessa

[159] BLANCHOT, 2010.

de dar um novo sentido à falta que incomoda como um órgão doendo no corpo (é o caso de Artaud) vale tanto a pena quanto cruel é a falta.

Encontramos essa relação com o corpo expressa em diversos textos de Artaud, e de forma exemplar em "Carta à vidente", publicado no livro *A arte e a morte*[160]. Nele, o narrador reivindica à figura mítica da vidente um corpo proporcional à sua "importância metafísica". Diante dos olhos dela, capazes de correr "vertiginosamente" suas fibras, ele reclama uma dessemelhança: "nada, nem vosso aspecto, nem o porte vos separam de nós". O horrível, ele diz, está no mundano, no compartilhado, "na imobilidade destas paredes, destas coisas, na familiaridade dos móveis que vos rodeiam, dos acessórios de vossa adivinhação, na indiferença tranquila da vida na qual vós participais como eu".

Como pode uma vidente não ter feito seu corpo por ela mesma? Ele de muitas formas a questiona. O corpo deformado que o narrador espera da vidente de "Carta à vidente" é um sinal do mistério que ela comporta, o signo do precioso que ela guarda: um olhar capaz de percorrer as fibras.

> *Toda deformidade é sinal de mistério, seja maléfico, seja benéfico. Como qualquer anomalia, ela comporta uma primeira reação de repulsa; mas é o lugar ou o signo de predileção para esconder coisas muito preciosas, que exigem um esforço para serem conquistadas. O que explica o respeito misturado de temor que a sociedade africana testemunha ao louco, ao extrapolado, sobretudo aos cegos, que se têm como capazes de ver a outra face das coisas.*[161]

Ao invés disso, a "Madame" tem uma existência corpórea "falha" segundo a expectativa do narrador, para quem uma existência rara não pode ter um corpo mundano: "vossa carne, todas as vossas funções, enfim. Não posso me acomodar a esta ideia de que estejais submetida às condições do Espaço, do Tempo, que as necessidades corporais vos pesem".

---

[160] ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1996.

[161] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

O narrador espera da vidente um corpo capaz de "conter" o mistério. De outra forma, o corpo da vidente dificilmente pode ser, como se espera, a ponte entre o conhecido e o desconhecido, o diurno e o noturno, este mundo e o outro. Seu corpo simétrico, dual, submetido às condições do Espaço, do Tempo, não esconde, não guarda, não suporta o mistério, acusa o narrador. Seu corpo "conceitual" confina fora tudo o que justamente se espera que esteja dentro de uma vidente, o mistério, a sombra. Como pode então ser uma vidente e ter um corpo tão mundano? Pergunta constantemente o narrador.

Nesse texto fica claro que o mistério, para Artaud, tem consequências fisiológicas. Ele não deixa impune o corpo que o guarda, nem se guarda em qualquer corpo. A palavra que resulta de uma deformidade – "sinal de mistério, seja maléfico, seja benéfico" – não pode também ser uma palavra simétrica, dual, ou será preciso reclamar a ela uma existência proporcional. Já que o físico e o mental são indissociáveis, e necessariamente deflagram juntos a palavra quando esta é inaugurada a partir da continuidade da dor corpórea projetada sobre a vida mental, não há outra forma possível para a palavra que ainda se atém ao seu mistério fundamental do que a deformidade que resulta em estar constantemente atrás de sua forma.

A continuidade da dor corpórea, que torna necessária uma reconstrução do corpo, torna também necessária a reconstrução da linguagem. Essa é a opção radical de Artaud, a qual inaugura sua "arte poética", retomada por Blanchot no texto "La cruelle raison poétique". Incapaz de ignorar a existência do mistério, de cercá-lo fora da ideia, como em um calabouço, como em um conceito, sua radicalização é oposta: exige que a palavra tenha um corpo proporcional ao mistério que ela guarda, um corpo deformado. E isso quer dizer: deformado segundo aquilo que diz, para que lhe caiba a ideia com todo o mistério que a toma.

É essa a palavra digna de seu corpo deformado, a que se torna capaz de tomar o corpo e o pensamento sem fixá-los, em movimento. Esse é também o combate perpetuado por Blanchot em suas obras, a busca por uma linguagem que se faz contra a linguagem bruta, mundana. Em Artaud como em Blanchot, essa busca é a busca por um pensamento "puro", "profundo", em seus próprios termos, que não se limita à dualidade do pensamento conceitual, já que para eles a dualidade é isso, limitada. Para Artaud, isso significa um pensamento corpóreo, teatral, resultado da possessão do corpo pela palavra, que o atravessa e resulta em textos como o referido "Carta à vidente".

Para Blanchot, mantém-se a relação entre a palavra e o corpo, mas tem-se como resultado uma escrita em muito diversa da de Artaud, tanto em suas expressões ficcionais quanto não-ficcionais (se fosse possível fazer essa distinção com clareza no caso destes autores). Vamos buscar entender em que consistem as diferenças dessas escritas, e como Blanchot leva para sua escrita elementos da poética de Artaud transformando-os e colocando-os a serviço de sua própria maneira de combater. Começaremos por tentar entender, como foi anunciado anteriormente, o papel da possessão em Blanchot a partir da leitura da análise que Dubreuil faz acerca da possessão em ambos os autores.

Ao começar a falar sobre o papel da possessão nos escritos de Artaud em *De l'attrait à la possession: Maupassant, Artaud, Blanchot*[162], Dubreuil logo admite a dificuldade: em Artaud, a magia e a possessão não são experiências alheias, são tentativas de dar conta da realidade mesma[163]. De fato, enquanto em Blanchot a apreensão do papel

[162] DUBREUIL, 2003.
[163] DUBREUIL, 2003: 119.

que a possessão exerce em seu pensamento parece necessitar de um processo argumentativo complexo, em Artaud talvez bastasse que se dissesse que ele próprio se apresentava como "Antonin Artaud, o possuído".

Esse estado de possessão implica, como vimos anteriormente, a rejeição completa das maneiras convencionais de pensar, a começar pela dualidade: "les choses sont une", Artaud constantemente diz. A proposta de renovação do teatro que ele expõe em *O teatro e seu duplo* passa pela compreensão de um estado de possessão pela palavra, que deixaria de ser apenas a referência em relação à qual o teatro deve ser fiel para se tornar a força, o espírito a possuir o ator em cena.

Em uma posição de revolta contra a estrutura conceitual instituída, Artaud propõe a destruição de tudo o que é fixo demais para dar conta do movimento que, segundo ele, é próprio ao pensamento. Em lugar de uma escrita conceitual, fundamentada na dualidade, ele propõe o "agir puro" ("l'agir pur")[164] cujo dinamismo seria capaz de encontrar uma linguagem correspondente ao pensamento em sua forma mais pura, anterior às fixações impostas pela linguagem conceitual.

Em Blanchot há um combate em relação às formas de linguagem estabelecidas, isto é, há um esforço decisivo de reelaboração constante da linguagem com fins em lutar contra o que está envolvido em sua fixação, porém esse combate não se dá através de uma rebelião direta do Eu, como é o caso em Artaud, ainda que essa rebelião do Eu não faça referência somente a ele mesmo, como diversas vezes Blanchot faz questão de assinalar.

Não há em Blanchot, tampouco, uma luta contra o oculto – como Dubreuil propõe que seja o caso de Artaud[165] –, ou uma tentativa sempre falha de reconciliar o

[164] Ibidem: 136.
[165] Ibidem: 120.

irreconciliável – como Blanchot propõe a respeito da relação de Artaud com o sagrado. Embora ambos estejam lutando contra as formas constituídas de linguagem, Artaud identifica a essa luta seu esforço de aproximação do sagrado, enquanto Blanchot lida com o problema de outras formas. Analisando o que é a possessão em Blanchot em sua relação com o neutro, como o faremos agora, seremos capazes de entender o que vêm a ser essas "outras formas".

Em Blanchot, a possessão não é um fenômeno de assimilação de uma parte pela outra, mas a inauguração de um espaço de des-subjetivação e de des-objetificação ("désubjectivation et désobjectivation") exterior a quem é possuído e a quem possui, o neutro, sobre o qual falaremos mais datalhadamente a seguir. Para Dubreuil, essa relação se origina a partir do contato de Blanchot com Sartre, Merleau-Ponty e Levinas, no contexto do surgimento de uma nova fenomenologia para a qual *Thomas L'Obscur*, romance de Blanchot escrito em 1941, seria um dos primeiros tratados franceses[166].

Em Artaud, o fato de a possessão estar ligada a uma rebelião direta do Eu faz com que os temas relativos a ela sejam abordados também diretamente, como temas centrais ou, no mínimo, como temas secundários dos textos. Em Blanchot, o combate relativo ao estado de possessão não está presente como tema em suas narrativas e ensaios, senão na relação que seus escritos propõem haver entre o livro e o leitor, através do neutro. Na narrativa de *Thomas L'Obscur*, por exemplo, não se fala em possessão, mas as palavras lutam fisicamente com o leitor, tentam penetrá-lo, tentam se alimentar dele[167].

Toda a análise de Dubreuil a respeito da possessão em Blanchot é centrada justamente na leitura de *Thomas L'Obscur*, e parte de uma cena fundamental do livro, onde

166 Ibidem: 242.
167 Ibidem: 229.

Thomas está diante de um livro, olhando-o, e o livro também está olhando para ele: "L'un et l'autre se regardaient", lemos. Essa situação é tomada como exemplar do que Dubreuil chama de "pensamento do olhar" ("pensée du regard"), e a retomamos aqui por sua capacidade de expor o que seria o espaço literário (de des-subjetivação e de des-objetificação) a que fizemos referência como fundamental para entender as diferenças entre os combates travados por Blanchot e por Artaud com a linguagem racional, dual, conceitual.

É Starobinski quem diz em seu artigo sobre *Thomas, L'Obscur*:

> *À luz dos livros posteriores onde nós devíamos encontrar o pensamento e a imaginação desenvolvidos de Maurice Blanchot, as primeiras linhas de Thomas o obscuro não revestem somente um valor inaugural: elas têm um aspecto emblemático, nós reconhecemos nelas o traço antecipado da obra em progresso, a exposição ao mesmo tempo literal e figurada dos temas que o autor não cessará de interrogar.*[168]

No livro, Thomas passa por uma metamorfose arrasadora que o transforma desde criatura unicelular até a sua complexa corporeificação na figura de um leitor atento que dedica-se com todo fervor à leitura de um livro. Diante dele, leitor, as palavras ganham vida, mais ainda: ganham vida corpórea. Diante das palavras nascendo em sua nova materialidade, Thomas deseja se perder entre elas, afundar, não resistir, quando percebe que as palavras também desejam. Mais: elas também o vêem. Pimentel fala sobre essa cena em seu artigo sobre *Thomas L'Obscur*:

> *Nessa imagem, o posicionamento convergente entre personagem e escritor não traz nenhum elemento de autobiografia ou de biografia, o que está em voga nesse prelúdio crítico é a* mélange, *é a sobreposição dos textos ensaísticos e ficcionais de Blanchot, confirmando o seu naufrágio*

[168] STAROBINSKI, Jean. "Thomas l'obscur, chapitre 1er" in Revue Critique. Paris, n. 229, p. 498-513, 1966, p. 498.

no mar aberto do discurso de/sobre ficção.[169]

Dubreuil leva adiante esta concepção, investigando as consequências teóricas das afirmações do livro ficcional. A leitura, que passa pelo olhar, não é uma ação orientada por um só sentido, podemos dizer. A palavra, em *Thomas L'Obscur*, é um olho que vê Thomas, que o percebe enquanto leitor, que o faz perceber a estranheza de ser observado por uma letra como se por um ser vivo[170]. Em Blanchot, não olhamos sem sermos olhados, o que não implica uma inversão da ordem hierárquica do olhar, fazendo com que o outro passe a olhar o um, com o livro olhando Thomas sem que este pudesse vê-lo, e sim que ambos participem mutuamente dessa experiência, o olhar, a qual segundo Blanchot inaugura um espaço literário inédito de des-subjetivação e de des-objetificação.

Não se trata de uma relação em que o outro surge para dar àquele que em princípio olha o sentido de sua própria existência espelhar. Em Blanchot o outro não pode ser reduzido ao mesmo, não há um espaço de reconhecimento que torna possível uma redução de ambos às suas semelhanças, iluminando o um no outro. Segundo Dubreuil[171], ao invés de chegar a esse ponto, em Blanchot a intersubjetividade, momento anterior, é prolongada até o ponto onde a intersecção, o contato, torna necessário o desaparecimento da subjetividade e da objetividade, fazendo surgir um espaço de des-subjetivação e de des-objetificação, um espaço literário onde os signos imperam em interrelação.

Thomas é assombrado pelas palavas, as palavras do texto que, vistas, o veem também, "perseguindo este homem que as persegue"[172]. A palavra surge como elemento fantástico da narrativa, por vezes acusada de kafkiana (por Sartre, diz-nos Dubreuil), e é

---

169 PIMENTEL, Davi. "Thomas – o primeiro blanchotiano" in Revista Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 244-252, abr./jun. 2013.

170 DUBREUIL, 2003: 230.

171 Ibidem: 236.

172 Ibidem: 257.

trazida no texto literário de tal forma a realizar uma "fusão sem fusão" ("fusion sans fusion") entre a palavra e a coisa[173]. A esse encontro do mundo com o domínio filosófico onde encontrávamos as palavras Dubreuil chama "possessão do mundo" ("possession du monde"), e é aqui que propomos estar a diferença fundamental entre o combate estabelecido por Artaud e o combate estabelecido por Blanchot.

Em *Thomas L'Obscur* as palavras são materiais, nós as tocamos, elas se defendem, atacam, mordem, crescem, movem-se, são impregnadas de maus odores; elas são bestiais como forma de manterem irredutível sua alteridade: baratas gigantes, ratos, a besta onipotente ("la bête toute-puissante") e, como besta, capaz de conter em si muitas outras palavras, daí sua multiplicidade; "uma palavra é sempre mais do que uma palavra", Blanchot escreve em *A escritura do desastre*. De certa forma, podemos dizer que as palavras em *Thomas L'Obscur* levantam-se como personagens e contra os personagens.

Como em Artaud, Blanchot aproxima o corpo e a palavra, mas a relação de possessão é, de certa forma, invertida. Não é o corpo que é possuído pela palavra, mas a palavra que ganha corpo em uma relação de possessão em que ambos saem tomados, palavra e coisa. Em Artaud a palavra também se modificava nessa relação, ao ganhar o corpo, mas em Blanchot essa modificação é mutuamente radical: a palavra age como o corpo sobre o corpo, ela não somente o atravessa e age através dele.

Assim é que o que Dubreuil chamou de "possessão do mundo", isto é, o encontro entre o domínio filosófico das palavras e o mundo das coisas, age na narrativa como estratégia do fantástico kafkiano. Ao invés de os personagens ou os acontecimentos serem aturdidos por deformações ou disfunções próprios ao gênero, são as palavras que ganham materialidade e bestialidade. Se juntarmos essa "fusão sem fusão" às demais,

[173] Ibidem: 258.

capazes de estabelecer um espaço de des-subjetivação e de des-objetificação a partir da reinterpretação do olhar que não o toma como unidirecional, podemos pensar que também essa fusão não é unidirecional.

Propomos aqui que quando o elemento fantástico marca a ficção de Blanchot, transformando a palavra em sua materialidade e bestialidade, há também outra "fusão sem fusão" em curso, a qual fundamenta sua obra ensaística. Enquanto a palavra ganha dimensões materiais, bestiais e múltiplas, tudo aquilo que é múltiplo, bestial e material tem o caminho aberto para ganhar dimensões de palavra. Dito de outra forma, em um caminho reverso à introdução da palavra como elemento fantástico está a introdução de elementos próprios do fantástico (ainda que primitivos, na forma de mitologias) na interpretação da dinâmica das palavras.

Esse é provavelmente o caminho que torna possível a utilização, por Blanchot, de figuras das mitologias como personagens de uma dramaturgia particular ocorrendo no interior das palavras, e cuja investigação torna possível o surgimento de uma abordagem da literatura que passe por uma investigação dos mitos transformados em elementos dessa dramaturgia. Retirados de sua materialidade e bestialidade, os mitos são tomados por Blanchot como a alternativa perfeita aos conceitos em seu combate contra a linguagem conceitual; a esse movimento demos o nome de "metalinguagem dramática", que buscaremos esclarecer o funcionamento e as consequências para o pensamento, depois de aqui termos estabelecido as condições essenciais, no próximo capítulo.

Capítulo quatro

Metalinguagem dramática: o caminho de Blanchot

A cruel razão poética é um conceito blanchotiano não apenas no sentido de que é um conceito presente na obra de Blanchot, mas de que é um conceito à moda de Blanchot, isto é, feito menos com a intenção de cercar uma ideia, do que de colocá-la à disposição do pensamento sem desvencilhá-la de sua própria inconstância, de seu próprio movimento. Ele é uma conquista das maneiras de escrever que Blanchot encontrou para tornar possível o seu pensamento combativo no que diz respeito às relações duais da abordagem conceitual.

O conceito é apresentado em seu texto homônimo sobre Artaud, cuja análise compõe o capítulo segundo dessa dissertação, para falar da experiência radical de erguer uma "arte poética" cujas exigências partem de uma razão "que jamais foi confusa, mas que foi de uma necessidade a tal ponto cortante, de uma frieza a tal ponto rigorosa que lhe foi

necessário formar para ela a palavra crueldade"[174]. Na experiência particular de Artaud, diz-nos Blanchot,

> *foi essa cruel razão poética que, segundo as vias de um particular sofrimento, o tornou de início extremamente difícil para seu próprio pensamento e, num estágio posterior, o incitou a buscar perigosamente, na comunicação da arte e do sagrado, uma forma nova de arte e uma consciência nova do sagrado.*[175]

Partindo de sua perturbadora experiência do pensamento poético "enquanto fala e enquanto dor"[176] Artaud compõe uma arte poética que reflete o seu desejo constante de radicalização da vida e de renovação da cultura, colocando em causa "a exigência da poesia tal como só pode realizar-se recusando os gêneros limitados e afirmando uma linguagem mais original 'cuja fonte será buscada num ponto ainda mais recôndito e mais recuado do pensamento'"[177]. O que Blanchot propõe que sejam os pilares dessa arte poética ele leva a seu texto, mais especificamente no trecho a seguir transcrito:

> *Que a poesia é 'poesia no espaço' (...). Que a poesia 'parte da necessidade da palavra muito mais do que da palavra já formada'. Que 'a mais elevada ideia de teatro é a que se reconcilia filosoficamente com o devir...'. Que a arte não diz a realidade, mas sua sombra (...). Que em fim o verdadeiro teatro, ou a arte 'verdadeira' 'leva a uma espécie de revolta virtual e que só poderá assumir seu valor se permanecer virtual': é a experiência da arte como cumprimento daquilo que não pode cumprir-se, realização daquilo que no entanto é sempre distinto do real.*[178]

Foi a partir desses aspectos que conduzimos a análise exposta no capítulo dois, a partir da preocupação de articulá-los mais amplamente ao pensamento de Blanchot e pensá-los não apenas como referências pontuais neste texto, aglomerados sobre a alcunha de “arte poética”, mas como efetiva “arte poética” a partir do qual poderemos pensar as

---

174 BLANCHOT, 2010: p. 22.
175 Ibidem: 22.
176 Ibidem: 22.
177 Ibidem: 23-24.
178 Ibidem: 24.

maneiras de pensar e de escrever de Blanchot em relação às maneiras de pensar e escrever de Artaud. A partir da análise entendemos como eles convergem em termos de temas e de ideias, do que surge a necessidade de pensar o que os faz diferir em termos de prática escrita.

É a partir dos elementos presentes nessa "arte poética" encontrada por Blanchot em Artaud, isto é, a partir da "cruel razão poética", que tanto os escritos de Artaud quanto o "neutro" se propõem sempre a partir de uma linguagem radical, combativa, no contexto da qual o pensamento se faz fora da égide do conceito entendido, classicamente, como "processo que possibilite a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis"[179]. Há o esforço, reconhecido em ambos os autores, de vencer os limites que eles encontram na abordagem conceitual do pensamento, incapaz de dar conta de seu "movimento".

O conceito "blanchotiano", "acordo com aquilo que se oculta", é o resultado de um esforço de preservar ao pensamento sua imprevisibilidade, mesmo quando este se dispõe em uma estrutura fixa, pois não configura um sistema e sim, propomos aqui, uma "mitologia". Por sua estrutura diversa em relação ao pensamento conceitual, a "mitologia" blanchotiana muitas vezes é relevada não somente como não-filosófica, o que certamente o é, mas como não relativa ao pensamento; em resposta, Blanchot reconhece esse incômodo como o incômodo das filosofias em relação ao desconhecido:

> *O pensamento do neutro é uma ameaça e um escândalo para o pensamento (...). Eis-nos pois novamente diante da questão de saber o que nos é proposto quando o desconhecido assume essa aparência neutra, isto*

[179] ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia.* Trad. Alfredo Bosi / Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007: p. 194.

> *é, quando pressentimos que a experiência do neutro está implícita em toda relação com o desconhecido.*[180]

Nesse capítulo, buscaremos analisar o pensamento de Blanchot como mitologia, aproximando-nos de suas maneiras de trazer os mitos como elementos de uma narrativa do pensamento sobre a literatura. A partir desse movimento de análise, seremos capazes de esclarecer – conforme apontado na conclusão do capítulo anterior – qual possibilidade a relação de possessão mútua que relaciona coisa e palavra em Blanchot, e que torna possível a ele trazer as figuras míticas como personagens corpóreos de um pensamento sobre a literatura, inaugura neste pensamento.

A compreensão do mito como forma autônoma de pensamento e de vida supõe que o mito surge, por necessidade, da incapacidade de extrair as formas e as propriedades dos fatos ou, dito de outra forma, da "distinção malograda ou imperfeita entre símbolo e objeto do símbolo"[181]. A ideia, defendida por Blanchot a partir de Artaud, de que a questão do teatro e da cultura em geral ainda é "nomear e dirigir as sombras"[182], convém à mitologia e não ao sistema conceitual porque a própria origem do mito está na dimensão cinza que a linguagem deve superar para se tornar linguagem.

Diz Blanchot:

> *Falamos, e as palavras precisas, rigorosas, não se preocupam conosco e não são nossas senão por essa estranheza que nos tornamos para nós mesmos.*[183]

---

180 BLANCHOT, 2010: 30.

181 CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas – I – A Linguagem Mítica.* Trad. de Marion Fleischer. São Paulo: Matins Fontes, 2001, p. 24.

182 ARTAUD, 2006: 8.

183 BLANCHOT, 2005.

A estrutura mitológica, assim como a literatura tal qual a entende Blanchot, torna possível dar ao pensamento uma dimensão provisória, como formulação linguística que acontece no limite da linguagem[184] e não na atitude determinante do conceito. Essa possibilidade preserva ao pensamento sua dimensão desconhecida, dispensando o mecanismo conceitual que se desfaz de tudo o que não lhe convém, e assumindo como parte dele sua clareza e sua sombra, o pensamento ele mesmo feito como um "acordo com aquilo que se oculta".

A maneira de Blanchot fundamentar seu pensamento na estrutura mitológica, por sua capacidade de abordar a ideia por aquilo que é claro e escuro nela, consiste em ler os mitos clássicos gregos por sua longa convivência com os temas próprios ao literário. Ao invés de lhes condenar a um significado sincrônico, concernente às suas origens, Blanchot busca a pertinência que eles ainda têm enquanto expressão do que não se pode expressar dentro da lógica conceitual. Ele os busca por aquilo que, historicamente, foi fazendo deles parte da literatura.

> *Talvez então, escrevendo, aceitarás como o segredo de escrita esta conclusão prematura apesar de já tardia, de acordo com o esquecimento: Que outros escrevam em meu lugar, nesse lugar sem ocupante que é minha única identidade, eis o que torna por um instante a morte alegre, aleatória.*[185]

Esse processo a que chamamos "convivência" é, conforme vimos, narrado por Michel Foucault em *História da Loucura*[186] como a "convivência no confinamento" que torna afins elementos díspares que, por força de sua exclusão da sociedade, convivem no "exterior" e contaminam-se pela clausura e por tudo o mais que nela habita. Seria também o

184 CASSIRER, 2001.
185 BLANCHOT, 2010, p. 48.
186 FOUCAULT, 2009.

processo a partir do qual se torna não apenas possível, mas necessário para Blanchot, transformar os mitos – assim como o fez com as palavras em *Thomas L'Obscur* – em "personagens" de um teatro de certa forma metalinguístico, ao transformar tudo aquilo que, por sua relação com as sombras, é excluído do pensamento conceitual, em outra possibilidade para o pensamento, fora deste cerco.

Quando falamos em "convivência" das palavras no confinamento, como se elas pudessem ser como as pessoas declaradas loucas de *História da loucura*, já estamos nos apropriando do método de Blanchot e, como foi analisado no caso de *Thomas L'Obscur*, tomando as palavras como personagens afetados por uma sorte de características próprias ao gênero fantástico. As palavras não "convivem", é verdade, mas de alguma forma se agrupam em campos semânticos, e inspiram estruturas sintáticas, mas quando as tratamos como personagens da dramática história da loucura, damos a elas o corpo histórico que elas merecem, assim como Blanchot dá às suas palavras um corpo mítico.

Se entendermos o conceito como essa espécie de confinamento, fora da ideia, de tudo aquilo que não perpetua a possibilidade de pensar o que está dentro dela, a necessidade de outra linguagem para pensar o que não está dentro do estreito cerco do conceito se anuncia. Fora desse cerco, diz Blanchot, "algo de desmesurado está à espera"[187], e nada pode ser mais terrível ao conceito, ao confinamento, do que o desmesurado que sobra fora dos limites estabelecidos. A *História da Loucura*, para Blanchot, é um esboço do que poderia ser uma história desses limites,

> *não tanto a história da loucura, mas um esboço daquilo que poderia ser 'uma história dos limites – desses gestos obscuros, necessariamente*

[187] BLANCHOT, 2007: 176.

> *esquecidos tão-logo realizados, pelos quais uma cultura rejeita algo que será para ela o Exterior.*[188]

Rejeitando fora tudo aquilo que não cabe dentro, o limite é o gesto que configura o que cada cultura compõe como seu "exterior", através de um confinamento fora que constantemente reinaugura o espaço de exceção. Historicamente, a maneira que se encontrou para fazer existir a loucura, para torná-la possível dentro de uma ordem em que prepondera o racional, é justamente confinando toda diferença, tratando-a por exceção. Confinando-a dentro deste conceito, "a loucura", que como todo conceito não é apenas uma abordagem provisória, mas o estabelecimento político de um limite que, cerceando o espaço de confinamento da ideia "loucura", cerceia também o pensamento.

Por isso o enfrentamento de Artaud e de Blanchot em busca de uma nova abordagem do pensamento tem as formas de um combate. No caso de Artaud, o combate é literalmente contra a loucura, contra sua limitação, na medida em que toda limitação da loucura é uma limitação de suas possibilidades de agir dentro dela. No caso de Blanchot, o combate é contra toda resistência que se apresenta à necessidade que ele encontra de constituir seu pensamento a partir da constante reinvenção da palavra, de uma relação direta com a origem da palavra, no limite da palavra, no esforço de não lhe impôr limites alheios.

O conceito interna fora dele tudo aquilo que não concerne à sua possibilidade, ele se constrói contra tudo o que não lhe faz parte, pois é essa a sua condição de existência – determinar o que está dentro – e o fundamento do pensamento que a partir dele se faz. O esforço de Blanchot, de Artaud, do caminho que se dá pelas vias da recuperação da estrutura mitológica do pensar, é reencontrar o pensamento que se faz desde a

[188] BLANCHOT, 2007: 174.

impossibilidade, "palavra na ponta da língua", partindo "da necessidade da palavra muito mais do que da palavra já formada".

Uma nova escrita, dirá Blanchot, deve ser inventada no silêncio da reclusão:

> *nos limites deste estreito cerco, algo de desmesurado está à espera; nas celas e nos calabouços, uma liberdade; no silêncio da reclusão, uma nova linguagem, a fala da violência e do desejo sem representação, sem significação. E, também para a loucura, essa vizinhança que lhe é imposta terá consequências: assim como as altas forças negativas estão marcadas com a letra escarlate, também os furiosos, companheiros de correntes dos depravados e dos licenciosos continuam seus cúmplices sob o céu comum da Falta.* [189]

Essa nova linguagem não pode ser uma linguagem de cercos, de conceitos, ela deve ser feita de tudo aquilo que sobra fora deles. Só assim ela poderá pensar o que está fora do cerco, o "desmesurado que está a espera"; só assim ela poderá se constituir como um "acordo com aquilo que se oculta". Só assim ela poderá pensar aquilo contra o que o pensamento racional se ergue, aquilo em relação ao que ele se define: o *dehors*, a loucura – a poesia que se faz em cruel acordo com a razão poética.

> *Esse fora, esse 'atrás', que não é absolutamente um espaço de dominação e de altitude de onde se poderia abarcar tudo e uma única visada e comandar os acontecimentos (do círculo), não seria a distância mesma que a linguagem recebe de sua própria falta como seu limite, distância, é certo, inteiramente exterior, que no entanto a habita e de certo modo a constitui, distância infinita que faz com que manter-se na linguagem seja sempre já estar fora.*[190]

Mas *assim* como? Blanchot encontrou uma maneira própria de lidar com esses cercos, limites e clausuras, uma maneira própria de estar sempre apenas rodeando o limite. Em sua abordagem de Artaud, percebemos que essa maneira foi erguida no contato com a "arte poética" que ele encontra nos escritos sobre a crueldade, não somente, é claro, mas também. O próprio Artaud pensa a crueldade como existência no limite, e não dentro dos

189 Ibidem: 171

190 BLANCHOT, 2010: 142.

cercos do limite, e encontra nesse movimento sua maneira de resistir à loucura, sem no entanto abandoná-la.

A hipótese fundamental é a de que tanto Blanchot quanto Artaud se utilizam da possibilidade de estruturação mitológica do pensamento, a qual não converge com a necessidade de sistematização existente nas estruturações conceituais. A estruturação mitológica consiste na recuperação de mitos como estruturas de pensamento, e não como narrativas historicamente localizadas. Esse movimento ocorre em Blanchot e em Artaud, de maneira semelhante e diversa, o que já analisamos em Artaud a partir da leitura de "Carta à vidente", exposta no capítulo anterior, e que agora iremos analisar em Blanchot a partir de sua aproximação com o mito das sereias.

> *As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.*[191]

As sereias prometem o canto perfeito. Os ossos e restos putrefatos que restam aos seus pés dão a ver o destino daqueles que cedem à sua promessa. O canto devasta o homem: as sereias igualam sua palavra ao "ato mais violento que existe: matar (-se)". Afinal, aquele que ouve o canto das sereias não pode sobreviver,[192] assim como aquele que

[191] BLANCHOT, 2005: 3.

[192] TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 109.

encontra a origem da obra literária já não pode estar completamente vivo[193]. E não por um simples capricho: segundo uma versão tardia da *Odisséia*, as sereias se precipitaram ao mar depois de Ulisses haver escapado; é que as sereias fariam perecer aqueles que as ouvem pois, de outra forma, elas próprias pereceriam.[194]

Não se trata de uma morte qualquer, afinal é preciso que se conheça o caminho dessa morte para dela poder voltar: diante das sereias blanchotianas, matar-se é mais do que um acontecimento súbito, é uma metamorfose que acontece, tragicamente, pouco a pouco e imediatamente. As sereias, vivendo no mar de mortos que a história inventou para abarcar as mitologias, já não se contentam com as ossadas e os restos putrefatos que lhes sobravam dos navegantes. No domínio da escrita, interessa-lhes apenas a morte lenta e dolorosa: a metamorfose do homem em poeta, atravessado pelas forças de morte.

Dizem que as sereias foram enganadas quando Ulisses se amarrou em um mastro para não sofrer as conseqüências de seu canto mortal. De fato, ele sobreviveu, e sobreviveu para contar a história. Mas seria ingenuidade não pensar que as sereias, as perigosas sereias, não conheciam a esperteza de Ulisses se, por um lance de olhar, conheciam nele tanto quanto fosse necessário para torná-lo imortal na narração de suas histórias. As sereias, por conhecerem a esperteza de Ulisses, fizeram-no ingênuo: ele diante de seu canto acreditou ter saído ileso, quando na verdade se colocou no caminho da metamorfose que o levaria ao Hades e, por fim, transformaria o ardiloso aqueu em poeta.

A esperteza das sereias estaria, segundo Blanchot, em ter deixado Ulisses acreditar-se esperto:

---

193 BLANCHOT, 1969.

194 TODOROV, 2006: 109.

> *Houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as simplesmente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas; em suma, inexistentes, de uma inexistência pueril que o bom senso de Ulisses é suficiente para exterminar.*
>
> *É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da Ilíada, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio, direito também de dominar seu patrão (nisso consiste, sem dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das Sereias para eles): a atitude de Ulisses, as espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundeza de seu canto.*
>
> *Vencidas as Sereias, pelo poder da técnica, que pretenderá sempre jogar sem perigo com as potências irreais (inspiradas), Ulisses não saiu porém ileso. Elas o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da Odisseia, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio.*[195]

A própria imperfeição do canto das sereias lhe é conveniente: se assim não o fosse, se o canto fosse mais do que promessa de um canto perfeito, ele não se daria aos ouvidos humanos. Por essa imperfeição, o canto das sereias se torna o amálgama de duas dimensões que não se habitam: ele atinge a humanidade, por um lado, e resvala a dimensão poética, por outro, fazendo-se promessa da mesma. O canto perfeito é conhecido no afogamento; é, no domínio da escrita, o acesso à razão poética, a que o homem não pode sair impune.

O imperfeito canto das sereias é apenas (e este é o seu poder) promessa de um canto perfeito, por isso é capaz de conduzir os humanos à alta tentação de sua promessa:

[195] BLANCHOT, 2005: 5-6.

sucumbir e se aprazer do canto perfeito. Mas o canto perfeito é, justamente, a promessa de canto: é ela quem faz o engenhoso Ulisses acreditar-se alheio, acreditar-se imune, enquanto nele ela conduzia a metamorfose do homem em poeta. No domínio da escrita, ser poeta – ser escritor – consiste, justamente, em mergulhar no canto imperfeito das sereias, e ouvi-lo ainda se agarrando a algo – um mastro, uma técnica, um pacto com a cruel razão poética.

Dependendo da história ouvida, mais perigoso do que o canto das sereias pode ser o seu silêncio[196]. A partir de uma versão da *Odisseia* em que Ulisses não apenas teria sido amarrado ao mastro, mas também teria seus ouvidos tampados, o narrador de Kafka em *O silêncio das sereias* nos conduz à ideia de que o silêncio que Ulisses ouvira não fora o silêncio forjado pela cera em seus ouvidos, mas o silêncio próprio das sereias. Acreditando tê-las vencido, isto é, ter sido capaz de não ouvir seu canto, Ulisses não se preocupa em estar ouvindo o seu silêncio, ainda mais perigoso. O canto das sereias penetraria tudo, arrebatando os navegantes e "rebentando mais que cadeias e mastro"; e o seu silêncio, desejado por ser a contraposição do temível canto, é bem vindo e bem chegado, penetrando ainda mais longe, sorrateiro e irreversível.

Também essa versão das sereias vê Ulisses submetido ao poder dessas figuras míticas – através de seu silêncio, e não mais de sua promessa – por sua própria ingenuidade, isto é, pela traição da esperteza que, durante toda a sua jornada, fora o que o mantivera vivo. As sereias desaparecem diante da determinação de Ulisses, diz o conto. As sereias, figuras aéreas, desaparecem no mar. "Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas", porém, como diz o próprio texto de Kafka, pode-se tratar de um jogo de aparências que protegeu Ulisses e que nos protegerá.

[196] KAFKA, 1917.

Diante do silêncio das sereias, e ainda que tenha se precavido com ceras nos ouvidos, o poeta se despedaça como Orfeu diante de Eurídice[197]. Por sua ingenuidade, talvez, ou porque estivera atraído incondicionalmente pelo canto das sereias, o poeta se expõe à sua promessa, ao seu canto e ao seu silêncio. Ao acreditar-se ileso, porém, cai nos braços dessa metamorfose que, embora o coloque à beira de si mesmo, e justamente por isso, torna-o capaz de receber em seu corpo o canto e, em contrapartida, dar corpo ao canto. Torna-o poeta.

"O canto das sereias" é a primeira das quatro partes de *O livro por vir*. Nela, temos dois capítulos: "O encontro do imaginário" e "A experiência de Proust".

Na primeira parte de "O encontro do imaginário", Blanchot narra simultaneamente a constituição do mito das sereias e a constituição da narrativa do mito das sereias. Pensamos se tratar de uma reconstituição aprofundada do mito, em que Blanchot se atém minuciosamente aos acontecimentos, até o último parágrafo. É quando, pondo à tona um raciocínio anteriormente subterrâneo, Blanchot assume sua fala metalinguística ao mencionar, no período final, que a navegação de que estivera falando até agora era a narrativa ("naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa"[198]). Ou, no mínimo, era também a narrativa.

A técnica de sobrepor duas histórias, tal qual Blanchot o fez na primeira parte de “O encontro do imaginário”, é própria à estrutura do conto. Nas "Teses sobre o conto", de Ricardo Piglia, esta é justamente a primeira tese. Piglia, em seu famoso texto, diz: "um

[197] BLANCHOT, 1969.
[198] BLANCHOT, 2005: 6.

conto sempre conta duas histórias". Há, claro, diversas maneiras de contar duas histórias. No caso clássico (Poe, Quiroga), a história 1 é narrada em primeiro plano enquanto a história 2 é construída em segredo; a arte do contista, Piglia afirma, é saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1, sendo que "o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície".

No caso de Blanchot, a "história secreta" da primeira parte de "O encontro imaginário" é a fala metalinguística inserida nos "interstícios" da reconstituição do mito das sereias por seus acontecimentos. Os tais interstícios, no caso de Blanchot, vêm do arsenal comum de imagens existentes no mito das sereias e na fala sobre a poesia. Trabalhando na ambivalência dessas imagens, ele somente revela sua "história secreta", isto é, sua consciência sobre a dimensão metalinguística de sua fala, ao identificar a navegação à narrativa.

O procedimento, próprio à ficção, faz com que o leitor apenas note o furacão quando já está no meio dele. No caso do referido texto de Blanchot, o parágrafo final em que se revela uma fala metalinguística convida a uma releitura, agora com essa dimensão do texto tornada explícita, releitura em que a navegação de que se fala seja lida também como a narrativa. Mas se a navegação é também a narrativa, o que são as sereias? E o canto? Eis o furacão.

Na segunda parte de "O canto das sereias", intitulada "A lei secreta da narrativa", Blanchot já começa dizendo:

> *Isso não é uma alegoria. Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. Luta na qual a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão obstinada a não jogar o jogo dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada. O que chamamos de romance nasceu dessa luta. Com o romance, o que está em*

> *primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até o ponto de encontro. Essa navegação é uma história totalmente humana. (...) A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. (...) O entretenimento é seu canto mais profundo.*[199]

Vemos que Blanchot tem sua própria versão sobre a perspectiva e os planos da narrativa, ao falar de romance. Para ele, a "navegação prévia" está em primeiro plano, e deve ser uma história totalmente humana, provavelmente a história de como Ulisses irá beirar o inumano. No segundo plano (e dissimulada) está a narrativa, aquela que era abordada diretamente pelo mito, mas que no romance só pode ser atingida a partir de uma dinâmica apresentada por Blanchot a partir do canto das sereias: "o entretenimento é seu canto mais profundo", ele diz, forçando-nos a rearranjar o mito segundo os novos atores dessa cena.

Na cena, o canto das sereias, aquele que distrai os navegantes, aquele que é perfeito justamente por seu defeito, torna-se o entretenimento. É ele que distrai o leitor do romance. É ele que, dissimulando a narrativa, torna possível a existência de uma narrativa dissimulada na estrutura do romance, assim como a inexistência do canto estava dissimulada anteriormente na superfície do canto perfeito das sereias.

É importante que não haja um destino: na navegação e na narrativa. Da luta entre o navegante e as Sereias é que surge o romance, um misto de narrativa e de canto enigmático. Não se trata de uma alegoria, Blanchot logo diz. Do que se trata então?

Depois de transformar a narrativa do mito das sereias em uma narrativa metalinguística, Blanchot toma o que antes era apenas uma "história secreta" e, nessa parte denominada por ele como “A lei secreta da narrativa”, coloca-a no centro da discussão. Só assim, e depois de dizer que não se trata de uma alegoria, ele pode retomar a constituição

[199] 2005: 6-7.

do mito das sereias como quem retoma uma história comum aos leitores. Como quem compõe um raciocínio tomando as partes da narrativa como bonecos em um teatro de sombras.

Na parte seguinte de "O encontro do imaginário", "Quando Ulisses se torna Homero", Blanchot aproveita a história de *Moby Dick* para mostrar como sobreviver ao canto profundo das sereias não é a única vereda. Achab, ao contrário de Ulisses, sucumbe à sedução – no caso – da imagem. Ulisses "será tudo se mantiver um limite, e o intervalo entre o real e o imaginário que, precisamente, o Canto das Sereias o convida a percorrer"[200].[201]

Blanchot entrega os papeis: a narrativa vai fazer o papel a navegação. O desconhecido vai fazer o papel das Sereias. Achab e Ulisses e você, escritor, são os navegantes. É verdade, não se trata de uma alegoria. Em Blanchot a "narrativa" não é "como" uma "navegação", ela é a própria navegação; ela, quando é feita também navegação, passa a pertencer ao domínio do perigo dos mares, o navegante passa a estar suscetível às Sereias... em Blanchot, as metáforas têm sérias consequências, e é justamente atrás dessas consequências que ele segue trocando as peças dos mitos de lugar, constituindo sua fala nos interstícios dos mitos como se a estivesse esgarçando esses interstícios enquanto escreve. Sua escrita é isso: uma navegação tortuosa pelos mares de mortos dos mitos.

Por isso metalinguagem dramática.

---

[200] 2005: 10.

[201] Para Blanchot, Ulisses se torna Homero assim como Achab se torna Melville. Ambas as histórias ao mesmo tempo em que se fazem, produzem o que contam, narrando a si mesmas, isto é, narrando o surgimento da possibilidade de se narrar uma história como a que narram. A odisseia desses heróis é também a odisseia de todo escritor; é isso o que Blanchot nos convida a pensar, ao identificar a narrativa à navegação, lá na primeira parte desse capítulo, e é isso o que ele mesmo faz ao dar continuidade a seu raciocínio considerando a realidade dessas narrativas, e não sua possibilidade como analogia.

O palco: o espaço literário. Os personagens: trazidos dos mitos. Os atores: categorias da fala sobre a literatura. O enredo: livre improviso das categorias da fala sobre a literatura, os atores, embebidos de seus personagens. O espetáculo: uma fala intermediária, narrativa e ensaística, em que o leitor está sempre pisando em terreno familiar (os mitos) e hostil (as reviravoltas que Blanchot emprega nos mitos).

Na parte seguinte de "O encontro do imaginário", nomeada por Blanchot como "A metamorfose", a parte que encerra o primeiro capítulo de "O canto das sereias", Blanchot opta por detalhar de sua própria maneira em que consiste a metamorfose fundamental que está, segundo ele, no centro de toda narrativa. Para ele, trata-se de uma

> *transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem.*[202]

Ele segue aproximando Proust, e traz Goethe, mas o que importa, aqui, é que nós seguimos lendo e encontrando correspondências entre as narrativas que Blanchot cita e o ensaio sobre as relações entre o escritor e a escrita. A essa altura do texto, depois de nos ter feito intuir na primeira parte e, ao fim dela, ter revelado sua narrativa metalinguística; depois de ter assumido essa narrativa metalinguística como a parte central da segunda parte; e de tê-la feito subentendida na terceira parte; agora não é preciso muito para que nós, os leitores, percorramos sozinhos o caminho do que separa uma narrativa mítica de sua correspondente leitura metalinguística.

É assim que toda a cena dramática se passa na estrutura do texto e muitas vezes passa desapercebida. Nas categorias utilizadas, na maneira de utilizá-las. Por isso não convém aproximar a metalinguagem dramática de Blanchot dos personagens conceituais de

[202] 2005: 11-12.

que Deleuze trata no terceiro capítulo da primeira parte de *O que é a filosofia?*[203]. No livro de Deleuze, dedicado a pensar as dimensões cerebrais que "traçam planos sobre o caos", isto é, a arte, a ciência e a filosofia, o personagem conceitual é o personagem implícito no conceito, isto é, a persona que o conceito, como tal, exige para que o tenha feito.

Para Deleuze, "na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual". Na parte citada de *O que é a filosofia?* Deleuze traz à tona esses personagens apenas implícitos por trás dos conceitos, os personagens de que o conceito é a fala, os personagens sem os quais determinados conceitos não fazem sentido ou, ainda, sequer existiriam. O personagem conceitual não é o representante do filósofo, Deleuze diz, "o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia"[204].

Em Blanchot, conforme vimos, não há um personagem conceitual, mas um conceito-personagem. Quem está em cena nas falas de Blanchot não é um seu heterônimo filosófico; em certo sentido até pode ser, mas então se trataria de um heterônimo bastante omisso, que se impõe sobre a fala apenas na medida em que busca transformar sua fala em uma fala dos outros, dos textos, dos mitos, dos fragmentos trazidos à cena. O "conceito", em *O livro por vir*, não prevê um personagem conceitual que o dê sentido, e sim um mito em relação ao qual o pensamento é contado; transformar o mito no centro da enunciação de um livro tem o efeito de, como dissemos, preservar ao pensamento sua pluralidade.

[203] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. Rio de. Janeiro: Ed. 34, 1992.
[204] Ibidem: 86.

O herói que se precipita ao mar entrega a vida e o cadáver aos pés das sereias dá seu corpo a elas, para ser possuído pelo canto. O poeta que se precipita à cruel razão poética é por ela atravessado: ela invade suas narinas, laringe, estômago e pulmões, ela é respirada pelo desespero do poeta em sobreviver aos seus próprios desejos. O poeta se afoga em tudo quanto é força da palavra, é possuído pela palavra, pior: possui a palavra, dando-lhe o corpo, o único corpo que talvez tivesse.

É a partir dessa estrutura mítica que Blanchot busca compreender os mecanismos da razão poética, na tentativa de estabelecer com ela uma relação capaz de acessar ao que os mitos dão acesso a partir de sua dinâmica única entre falar (leguein) e esconder (kupteiri). Não bastaria apenas empreender uma interpretação, mesmo que exaustiva, do mito das sereias para tentar tirar dele uma “mensagem”, por isso Blanchot buscou pensar a partir da capacidade que os mitos têm de alinhavarem-se à língua até poderem se revelar como a dimensão desconhecida da mesma.

Agora é como se as sereias, errantes na terra incógnita das letras, no "espaço literário", estivessem sempre dizendo sobre a literatura, porque dizem em torno do desconhecido que lhes é afim, porque no final das contas não cessam de dizer sobre esse terreno incógnito que é o canto, promessa e frustração dos poetas. Como personagens da metalinguagem de Blanchot, o episódio das sereias passa a dizer – como se elas atuassem em uma dramaturgia do pensamento, tomando esse corpo – sobre a relação entre a criação literária e a promessa de acesso ao desconhecido.

Essa aproximação é sempre marcada pela interpretação do papel que cada figura exerce no que chamamos a “dramaturgia” do mito. Ao invés de solucionar o mito, fazendo corresponder a ele uma solução categórica, Blanchot trabalha pela ressignificação de seus elementos, sem que com isso tais elementos deixem de estar em constante relação.

Em decorrência disso, suas aproximações parecem deixar intacto o mito como estrutura para o pensamento, e no entanto o transforma, ao transformar o significado de cada elemento na estrutura.

Em Blanchot, falar sempre sobre a linguagem passa por essa dramatização dos conceitos literários a que chamamos "sua mitologia". Dizer sobre a linguagem através da linguagem significa dizer sobre a linguagem através dos mitos, da composição de uma dramaturgia metalinguística em que os mitos encarnam aquilo que, secretamente, eles sempre foram: sua parte na linguagem. Buscando nas estruturas mitológicas o que restou de sua formulação pela linguagem, Blanchot elabora sua "arte poética" a partir de mitos eleitos dentre os que compõem o espaço literário, esse espaço fora do cerco do conceito.

De forma semelhante à realizada em *Thomas L'Obscur*, Blanchot dá corpo às figuras míticas, e elas passam a representar o teatro do que elas próprias inspiraram. É como se voltar a elas fosse voltar à origem histórica da literatura, única maneira de chegar à origem da criação literária, ponto a partir do qual toda relação poética precipita. Estando na origem da literatura, trazê-las em uma metalinguagem dramática as transporta para o que é a literatura para Blanchot: esse espaço, um teatro, povoado por ausências, inclusive pelas ausências dos mitos, que outrora foram a base da criação poética, e agora são a falta com que ele busca pensar.

Esse tratamento dá a Blanchot a vantagem filosófica e literária de não chegar a determinar um cerco para as ideias que propõe, e ainda assim almejar a articulação de um pensamento, assim sendo, não a partir de um sistema conceitual e sim de uma mitologia. As certezas dele são relativas aos mitos, à dramaturgia de suas figuras, não à leitura que se pode fazer dos mesmos. Dessa maneira, ainda permanece uma margem escura, uma porção

de mistério que se toca a partir de meticulosa análise das dimensões linguísticas que apenas o cercam.

Em decorrência desses procedimentos, Blanchot pode realizar seu pensamento em um terreno provisório, que não somente aceita a ilusão e o erro como os colocam como inerentes ao pensamento, à literatura e à condição humana. Isso é o que chamamos "metalinguagem dramática": tomar os mitos e sua capacidade de "nomear e dirigir as sombras" como personagens de um palco específico, a fala sobre a literatura.

A articulação disso a que chamamos "metalinguagem dramática" se faz a partir da leitura pós-religiosa dos mitos, a qual os vê como habitantes de um espaço literário onde estiveram convivendo com tudo o mais que convém à literatura. Como os enclausurados da *História da loucura* de Foucault, que não saem ilesos de nenhuma convivência, os mitos ressurgem em Blanchot permeados, sujos, contaminados, por tudo o mais que, estando fora do cerco da razão, compõe o espaço da razão poética.

Diferentemente de Artaud, para quem as questões da criação poética sempre foram questões do Eu a serem respondidas pelo extrapolamento do Eu, em Blanchot as perguntas sobre a criação poética são respondidas por esse teatro de faltas. Eis a diferença prática do combate que ambos realizam contra a linguagem conceitual. Em Blanchot, os mitos que já não temos estão guardados nas palavras, esperando todos os dias para nascer em suas sombras, para apresentar-se em sua ausência.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANGHEL, Golgona; PELLEJERO, Eduardo (Org.). *Fora da Filosofia I.* Lisboa: CFCUL, 2008.

ANTONIOLI, Manola. *L'ecriture de Maurice Blanchot : fiction et theorie*. Paris: Kime, 1999.

ARGULLOL, Rafael. "Utopia-poesia: resistir à algazarra". *Leituras de utopia II*. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 161, p. 17-22, abr.-jun. 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e. Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: INCM, 2000.

BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot : partenaire invisible : essai biographique*. Paris: Champs Vallon, 1998.

ARTAUD, Antonin. *Le thêatre e son double*. Paris: Gallimard, 1964.

_____*Oeuvres Complètes*, *Tome I*. Paris, Gallimard, 1976.

_____ *A arte e a morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1996.

_____*O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BALL, David. *Para trás e para frente (um guia para leitura de peças teatrais)*. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARRA, Cynthia. *Sobrescrever Blanchot*. Minas Gerais: UFMG, 2007. 142 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.

BLANCHOT, Maurice. *L'arrêt de mort*. Paris: Gallimard, 1948.

_____*Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard, 1950.

_____«Artaud» in *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

_____*L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____*L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997.

_____ *O livro por vir*. Trad. Leyla Pérrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____*A conversa infinita 3 – A ausência de livro (o neutro, o fragmentário)*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____*A escrita do desastre*. Trad. de Eclair Antônio Almeida Filho (não publicada).

_____*O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BROOKS, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Caldo. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BRUNS, Gerald L. *Maurice Blanchot: the refusal of philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

CALASSO, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. Trad. Jônatas Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CÍCERO, Antônio. "Poesia e filosofia". In: NASCIMENTO, Evando e OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (orgs.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 11-28.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas – I – A Linguagem Mítica*. Trad. de Marion Fleischer. São Paulo: Matins Fontes, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Olívio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. Rio de. Janeiro: Ed. 34, 1992.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DUBREUIL, Laurent. *De l'attrait à la possession: Maupassant, Artaud, Blanchot*. Paris: Hermann, 2003.

FLORENTINO, Cristiano. “Blanchot, Artaud: luminosidade e não-pensamento” in CASTELLO BRANCO, Lúcia et al. *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Editora Princípio, 1990.

_____“Linguagem e literatura” in MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____*História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “As formas literárias da Filosofia”. In: SOUZA, R.; DUARTE, R. (org). *Filosofia e Literatura*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2004.

KIFFER, Ana Paula. “Artaud ou ‘L’homme qui pense se dépense’” in QUEIROZ, André (org.). *Apenas Blanchot!* Rio de Janeiro: Pazulin, 2008.

_____“Cartas e corpos, de Antonin Artaud”, trabalho apresentado no XI. Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 13-17 de julho de 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

OLIVEIRA, Nilson. *A literatura e os possíveis da escrita literária*. São Paulo: Lumme, 2010.

OLIVEIRA, Nilson. “Uma vida – noutra” in QUEIROZ, André (org.). *Apenas Blanchot!* Rio de Janeiro: Pazulin, 2008.

PÉLBART, Peter. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PIMENTEL, Davi. "O espaço literário de Maurice Blanchot" in *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro, v. 28, set./dez. 2012.

_____"Thomas – o primeiro blanchotiano" in *Revista Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 244-252, abr./jun. 2013.

PUCCI, Pietro. "The songs of Sirens" in *The songs of the Sirens: essays on Homer*. Oxford: Rowman & Littlefield, 1998.

QUEIROZ, André (org.). *Apenas Blanchot!* Rio de Janeiro: Pazulin, 2008.

QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e (org.). *Barthes/Blanchot. Um encontro possível?*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

QUILLICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual.* São Paulo: Annablume, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. "A irrupção do romance no teatro". Trad. Silvana Garcia. In *Revista Folhetim*, no. 28, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2009, pp. 6-15.

STAROBINSKI, Jean. "Thomas l'obscur, chapitre 1er". *Revue Critique*, Paris, n. 229, p. 498-513, 1966.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naif, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

_____*Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.