



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FELIPE ALMEIDA DE CAMARGO

MORTE SILENCIOSA EM MAURICE BLANCHOT:
A experiência-limite da literatura como impossibilidade de morrer

MARINGÁ

2024

FELIPE ALMEIDA DE CAMARGO

MORTE SILENCIOSA EM MAURICE BLANCHOT:

A experiência-limite da literatura como impossibilidade de morrer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Alexander Gonçalves.

MARINGÁ

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C137m

Camargo, Felipe Almeida de

Morte silenciosa em Maurice Blanchot : a experiência-limite da literatura como impossibilidade de morrer / Felipe Almeida de Camargo. -- Maringá, PR, 2025.
186 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Gonçalves.

Coorientador: Prof. Dr. Wagner Félix.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2025.

1. Maurice Blanchot, 1907-2003 - Análise literária - Filosofia. 2. Experiência-limite. 3. Morte. 4. Silêncio. 5. Linguagem. I. Gonçalves, Alexander, orient. II. Félix, Wagner, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. IV. Título.

CDD 23.ed. 801.9

Elaine Cristina Soares Lira - CRB-9/1202



Universidade Estadual de Maringá
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

FELIPE ALMEIDA DE CAMARGO

“MORTE SILENCIOSA EM MAURICE BLANCHOT: A experiência-limite da literatura como impossibilidade de morrer”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia* sob a orientação do Prof. Dr. Alexander Gonçalves. Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida perante a Banca Examinadora.

Aprovado em 12 de dezembro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexander Gonçalves
Presidente

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Membro Externo - UEL



Documento assinado digitalmente
RENAN PAVINI PEREIRA DA CUNHA
Data: 13/12/2024 08:37:18-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Renan Pavini
Membro Interno - UEM

DEDICATÓRIA

Eu já havia definido, meses antes, que minha primeira pesquisa na Pós-Graduação em Filosofia seria dedicada à minha mãe Lucia, afinal, como eu poderia conceber qualquer coisa sem considerar aquela que, no princípio de tudo, me concebeu, que me alimentou e cuidou de mim por tantos anos? Esta pesquisa, nesse sentido, não passa de um pequeno gesto de agradecimento e amor à minha amada mãe.

Em minha vida, Lucia é a luz que sempre me iluminou e sempre me iluminará. Sou infinitamente grato à minha mãe por ter me dado à luz e por ter me encorajado a estudar e a enfrentar as dificuldades da vida durante todos esses anos. Te amo, mãe!

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar registrados meus profundos e mais sinceros agradecimentos ao meu querido orientador Alexander Gonçalves por sua disponibilidade, seu compromisso e seu profissionalismo, pelo cuidado e pela valorização da pesquisa e partilha de conhecimentos filosóficos. Aos professores membros da banca, Prof^a. Dra. Marta Dantas da UEL e Prof. Dr. Renan Pavini da UEM, muito obrigado pelos comentários, elogios, conselhos, apontamentos e críticas numa etapa tão importante quanto a defesa de mestrado, capaz de enriquecer muito a pesquisa e finalizá-la sem, contudo, encerrá-la com um ponto final.

Sou imensamente grato à Prof^a. Dra. Marília Côrtes da UENP e ao Prof. Dr. Cristiano Perius da UEM pelo aceite para membros suplentes da banca de defesa. A participação e contribuição do Prof. Cristiano foi muito importante na etapa de qualificação. Meus agradecimentos também ao Prof. Dr. Wagner Félix da UEM, coorientador desta pesquisa, por sua acolhida e por sua atuação indispensável na coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UEM. Sem o apoio da Secretaria do Programa de Pós-Graduação esta pesquisa não teria acontecido, portanto, deixo um agradecimento especial a Rosangela Scoaris. Agradeço a CAPES pela bolsa de incentivo para pesquisa. Sem essa bolsa, a qualidade desta pesquisa teria sido muito inferior.

Aos meus amados amigos pelo carinho, pela admiração e apoio em momentos leves, mas também nos momentos difíceis, muitíssimo obrigado Fábio Cerezoli, Rodolfo Izaias Barbosa, Jessé Leite, Paulo Cunha, Wallison José dos Santos, Alexia Sthefany, Pedro Augusto Nunes, Vanise Ribeiro, Carlos Lomes, Emanuel Silva Pinheiro dos Reis, Igor Rafael Franco Silva, Matheus Dukiewicz, Ricardo Puziol, Alan Gaitarosso, Renan Parma, Gustavo Ramos Mello, Neto Mella, Nega Van, Maria Augusta Dias, Iara Ribeiro, Débora dos Santos, Kleber de Abreu Couto Júnior, Diogo Fávaro, Rafael Sastre, André Peixe, Adriana Paula de Souza, Wellington Sá, William Sversutti, Felipe Alves, Felipe Terto, Caio Ramiro, Murilo Matias, Gabriela Sermanovicz, Carolina Silva Garcia, Marcos Elizio, Rosana Símilli, Guilherme Ussueli, Thainara Bucko, Guilherme Germer, Angel Bagio, Gabriel Andrade, João Paulo Pacheco, Leonardo Salomão, Leonardo Ponzio, Luan Gameiro, Édipo Gomes, Mylena Nogueira, Vinícius de Jesus, Adrian Xamã, Izaac da Silva, Ricardo Ramos, Lilian Velleda Soares, Matheus dos Santos, Matheus Oliveira Pinheiro, Marcos Lemos, João Muriel e João Lucas.

Não poderia esquecer a contribuição importantíssima da Prof^a. Dra. Aline Hitomi Sumiya, que me aceitou como aluno ouvinte em sua classe de língua francesa no Departamento

de Letras Modernas da UEM; contribuição sem a qual minha interpretação de diversas passagens do texto de Blanchot não seriam tão acuradas. O excelso Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia, pessoa maravilhosa conhecedora da língua grega e da cultura clássica, também merece meus agradecimentos, pois nossa parceria até agora rendeu dois textos em formato de artigo no projeto de extensão chamado Colunas Gregas, que é um jornal semestral de divulgação acadêmica sobre Grécia antiga. Deixo também meus agradecimentos aos membros do Grupo de Pesquisa Erotismo, Filosofia e Literatura.

Agradeço a Prof^ª. Dra. Masé Lemos da UNIRIO pela partilha de saberes, ao Prof. Dr. Fábio Furnalete da UEL e ao Prof. Dr. Dejair Dionísio da UNICENTRO, que junto com Masé participaram do evento I^º Colóquio Filosofia e Literatura, em 2023. A Pedro Paulo Rocha, pelas palavras magníficas com as quais encantou o público no II^º Colóquio Filosofia e Literatura, em 2024. Sou muito grato a cada um dos meus professores da Pós-Graduação em Filosofia da UEM: Prof^ª. Dra. Patrícia Coradim Sita, Prof. Dr. Max Rogério Vicentini, Prof. Dr. Alexander Gonçalves, Prof. Dr. Paulo Ricardo Martines e Prof. Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.

Quero agradecer principalmente a minha família, minha mãe Lúcia, a quem dedico esta pesquisa, minha tia Nuzira e meu irmão Tiago, muito obrigado pelo encorajamento e por todo suporte emocional. Finalmente, meu muito obrigado a Sabrina Obono, sem seu carinho, apoio, incentivo e amor teria sido muito mais complicado!

Desconfio de todos os sistematizadores e os evito.
A vontade de sistema é uma falta de retidão.
– Friedrich Nietzsche

o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos.
– Epicuro

RESUMO

Esta pesquisa propõe a exposição da gênese do pensamento da experiência-limite, tal como articulado na filosofia de Maurice Blanchot, especialmente em dois textos que versam, de maneira crítico-ensaística, sobre questões de literatura. Esses textos são *A parte do fogo* e *O espaço literário*. As questões motrizes que dirigem o curso dessa pesquisa incluem a questão da possibilidade da obra literária, a questão da morte do autor, a questão da possibilidade e da impossibilidade da morte, entre outras. O movimento assistemático da filosofia de Blanchot cria dificuldades a um método de estudo analítico, fiel a um modelo especulativo fechado. Sabendo disso, essa pesquisa propõe examinar dois momentos da filosofia de Blanchot em que o problema da experiência-limite pode ser descrito como impossibilidade de morrer. Desse modo, o objetivo principal é elucidar parcialmente de que forma Blanchot retoma esse problema em dois textos diferentes que discorrem acerca da possibilidade da morte e da possibilidade da escrita literária sob a perspectiva de uma experiência outra que, no limite, pressupõe a impossibilidade de ambas.

Palavras-chave: Experiência-limite. Morte. Silêncio. Linguagem. Literatura. Impossibilidade.

ABSTRACT

This research proposes the exposition of the genesis of the limit-experience as articulated in Maurice Blanchot's philosophy, especially in some texts that deal in a critical-essayistic way with questions of literature. These texts are *The Work of Fire* and *The Space of Literature*. The driving questions that direct the course of this research include the question of the possibility of literary work, the question of the death of the author, the question of the possibility and impossibility of death, among others. The unsystematic movement of Blanchot's philosophy creates difficulties for an analytical study method, faithful to a closed speculative model. Knowing this, this research proposes to examine two moments in Blanchot's philosophy in which the problem of the limit-experience can be described as the impossibility of dying. Thus, the main objective is to partially elucidate how Blanchot takes up this problem in two different texts that deal with the possibility of death and the possibility of literary writing from the perspective of another experience that, ultimately, presupposes the impossibility of both.

Keywords: Limit-experience. Death. Silence. Language. Literature. Impossibility.

RÉSUMÉ

Cette recherche propose l'exposition de la genèse de la pensée de l'expérience-limite comme articulée dans la philosophie de Maurice Blanchot, en particulier dans certains textes qui traitent de manière critique-essayiste des questions de littérature. Ces textes sont *La part du feu* et *L'espace littéraire*. Les questions qui guident le cours de cette recherche comprennent la question de la possibilité de l'œuvre littéraire, la question de la mort de l'auteur, la question de la possibilité et de l'impossibilité de la mort, entre autres. Le mouvement assistématique de la philosophie de Blanchot crée des difficultés à une méthode d'étude analytique, fidèle à un modèle spéculatif fermé. Sachant cela, cette recherche propose d'examiner deux moments de la philosophie de Blanchot où le problème de l'expérience limite peut être décrit comme l'impossibilité de mourir. Ainsi, l'objectif principal est d'élucider partiellement comment Blanchot reprend ce problème dans deux textes différents qui s'entretiennent sur la possibilité de la mort et la possibilité de l'écriture littéraire sous la perspective d'une expérience autre que dans la limite, présuppose l'impossibilité des deux.

Mots-clé: Expérience-limite. Mort. Silence. Langage. Littérature. Impossibilité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1º CAPÍTULO – SILÊNCIO E NEGAÇÃO DA LINGUAGEM.....	36
1.1 A Negatividade do trabalho literário.....	36
1.1.1 Heranças conceituais e infidelidades.....	37
1.1.2 Problema do começo da escrita.....	43
1.2 Sartre, Blanchot e o problema da linguagem.....	54
1.2.1 A questão da literatura engajada.....	54
1.2.2 A literatura engajada segundo Sartre.....	58
1.2.3 A literatura engajada segundo Blanchot.....	66
1.3 A experiência literária.....	95
1.4 Considerações finais sobre o 1º Capítulo.....	114
2º CAPÍTULO – EXPERIÊNCIA COM A OUTRA NOITE.....	118
2.1 Metamorfose da experiência literária.....	118
2.1.1 Acerto de contas com Hegel: a Negatividade ultrapassada.....	123
2.1.2 Morte do autor, <i>Dehors</i> , Neutro.....	127
2.1.3 O sentido da metamorfose.....	133
2.2 <i>Ecrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire</i>	141
2.2.1 As duas noites.....	142
2.2.2 Paradoxo da possibilidade da morte.....	147
2.2.3 A morte fiel.....	152
2.3 Considerações finais sobre o 2º Capítulo.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
BIBLIOGRAFIA.....	181

INTRODUÇÃO

Este estudo é dedicado ao exame de um problema na filosofia de Maurice Blanchot que aparece em um período intelectual marcado pela correlação entre uma meditação sobre a morte e a questão inicial da literatura posta por uma experiência-limite, isso significa que a literatura teria “início” quando então aparece sob a forma de uma questão frequentemente retomada nas entrelinhas: “Admitamos que a literatura comece no momento em que a literatura se torna uma questão.” (Blanchot, 1997, p. 291) Esse começo da literatura é um começo problemático e não um começo positivo, seguro, como se realmente tivéssemos a literatura. Blanchot não está convicto *do que é* literatura nem se ela é possível. Ele está convicto apenas de que a questão sobre o ser da literatura começa já incerta, num modo interrogativo peculiar que fez dela uma questão permanente, aberta sempre para respostas diferentes e novas que jamais a encerram.

Em sua filosofia, Blanchot dialoga com a tradição do pensamento ocidental e, embora herdeiro desta tradição, ele tenciona a interrogar extensamente, conduzindo sua meditação ao limite das construções teóricas herdadas. A interlocução que mais contrasta o estilo de seu pensamento com o de seus antecessores é aquela que se volta a Hegel e a Heidegger. “Blanchot nos induz fortemente a este ponto, onde lemos de imediato algumas linhas evidentemente marcadas pela relação com a filosofia de Hegel e Heidegger.” (Ferraz, 2018, p. 29)

Esse ponto, embora evidencie certa relação com a filosofia de Hegel e Heidegger, serve também para diferenciar a filosofia de Blanchot das filosofias desses dois alemães, pois seu estilo de pensamento filosófico concebe a potencialidade literária da linguagem no exterior das estruturas dialéticas ou de uma analítica existencial. A partir da “filosofia da morte” de Blanchot pretendemos formular o problema do modo da experiência de morte da literatura pensada como uma “impossibilidade de morrer”. À primeira vista, essa formulação indica um paradoxo. Como a experiência de morte da literatura pode ser coerentemente pensada como uma impossibilidade de morrer? Nossa hipótese é a de que o pensamento sobre a *expérience-limite* (traduzido do francês: “experiência-limite”) permite elucidar com coerência esse problema paradoxal a partir da tese de que a arte literária pertence a uma condição contraditória, uma condição de impossibilidade da experiência que culmina, em última instância, na “impossibilidade de morrer” – além de resultar também na “impossibilidade de escrever”. Essa ideia de impossibilidade da morte é constantemente retomada por Blanchot, sendo evocada inclusive em seus textos ficcionais.

Antes de apresentarmos o lugar da morte impossível própria da literatura a partir da filosofia de Blanchot, mencionaremos brevemente a temática da morte em alguns filósofos de

tradição ocidental para enfatizar o contraste que há entre pensadores como Heidegger e Blanchot, por exemplo; o filosofar sobre a morte para esses pensadores era imprescindível a um quadro ontológico – seu discurso luminoso do Ser –, portanto, não entraram na “experiência noturna” da literatura, onde a certeza e confiança na identidade das coisas e do eu soçobram. “A passividade do morrer sem morte pode ser entendida como uma *‘profissão de fé’ antiontológica.*” (Pelbart, 1989, p. 81, *grifos nossos*)

Diferencia-se, no pensamento de Blanchot, certa experiência de morte muito mais inquietante, profunda e impensada, se comparada àquelas representadas a partir da reflexão filosófica canônica. Uma interpretação auxiliadora nesse ponto é a de Foucault, para quem o pensamento de Blanchot não faz uso dialético e conceitual da negação, portanto, podemos considerar a experiência de morte no pensamento de Blanchot como uma espécie de experiência do exterior. O exterior conta com tudo o que a Razão dominante e esclarecida excluiu de si, o irracional, o místico, o louco, tudo o que escapa à compreensão e ao controle da Razão.

No fundamento metodológico de nossa hipótese de trabalho se encontra a tese de que a experiência de morte da literatura não fundamenta nenhum saber positivo na ordem da objetividade das ideias nem sustenta uma estrutura ontológica da realidade, diferentemente de como “a experiência de morte filosófica” se apresenta nos pensamentos de Platão, Michel de Montaigne, Georg Friedrich Wilhelm Hegel e Martin Heidegger sobre a morte.

Esse contraste entre esses pensadores e Blanchot retoma em parte outro contraste traçado pelos comentadores Ullrich Haase e William Large num livro introdutório ao pensamento de Blanchot: *Maurice Blanchot* (Haase & Large, 2001, p. 37-50), com uma exceção para o filósofo Montaigne, que não foi mencionado por esses dois comentadores anglófonos.

A diferença principal entre a nossa exposição e a de Haase & Large está no fato de que nestes o contraste servia como um *detour*, um desvio quanto àquilo que esses comentadores pretendiam, a saber: oferecer uma introdução geral aos principais pontos da filosofia de Blanchot, mostrando as definições filosóficas de morte das quais o pensamento de Blanchot se desvincula. Esse contraste múltiplo entre perspectivas filosóficas sobre a morte se nos tornou essencial por duas razões: a primeira distinção concerne à localidade das ideias do nosso filósofo, permitindo situar Blanchot diante e ao mesmo tempo distante da tradição canônica herdada, ou seja, Blanchot não seria apenas mais um pensador ocidental que filosofou sobre a morte. Na verdade, sua meditação sobre a impossibilidade da morte foi além do âmbito tradicionalmente filosófico, encontrando no espaço da literatura certa experiência do morrer que não foi considerada por aqueles filósofos porque essa meditação no fundo é tributária de uma crítica resoluta a dois deles: Hegel e Heidegger.

A segunda distinção diz respeito ao principal interesse desta pesquisa, a saber: o pensamento da experiência-limite da literatura como impossibilidade de morrer. Trata-se de um pensamento que difere bastante do que a filosofia da tradição refletiu sobre a morte, pois cria uma perspectiva filosófica original dentro da tópica da “Filosofia da morte” ou do filosofar sobre a finitude. É desse modo que conhecer parte da tópica da “morte filosófica” não é um desvio para nós, mas sim um preâmbulo para nos orientarmos no espaço discursivo que Blanchot ocupa com sua filosofia literária da morte. Essa escolha metodológica nos permite isolar nosso objeto de pesquisa que é a formação do pensamento da experiência-limite.

Na tradição do pensamento filosófico Ocidental, mais precisamente desde os tempos de Platão, a morte aparece desempenhando um papel fundamental para o filosofar. Aquele ou aquela que se arroga filósofo(a) é exortado(a) pela personagem Sócrates a seguir as suas pegadas, proferindo isso justo no dia de cumprir a sua sentença de morte. Esse mesmo episódio pertence ao diálogo *Fédon*, de Platão. Em seu último dia de vida, Sócrates se encontrava na prisão aguardando a hora em que tomaria o veneno, mas não demonstrava sinal de medo ou angústia, em vez disso, parecia feliz e ainda disposto a saborear até o último momento a argumentação junto aos seus amigos. Esses amigos, especialmente Símiias e Cebes, incomodavam-se com a aceitação tranquila de Sócrates em relação a morte, que chegaria em breve para buscá-lo. Eles se incomodavam com isso porque o próprio Sócrates condenava o suicídio como ato irracional, o que soava uma aparente contradição para eles. Como alguém pode ser digno de atender por “filósofo”, esse ser nobre que repudia veementemente o suicídio, se estando prestes a morrer ele sequer hesita um instante e até se felicita com o evento fatídico que está prestes a levá-lo?

A sentença havia sido dada. Sócrates tinha intenção de a cumprir. Mas para se salvar da mácula da contradição que parecia advir em aceitar uma morte injusta e ao mesmo tempo censurar o suicídio, o filósofo profere uma frase importante, deixando-os ainda mais confusos: “Receio, porém, que, quando uma pessoa se dedica à filosofia no sentido correto do termo, os demais ignoram que sua única ocupação consiste em *preparar-se para morrer e em estar morto!*” (Platão, 64a, *grifos nossos*)

No contexto filosófico a que pertence esse diálogo de Platão, o “preparar-se para a morte” e o “seguir quem morre” – enquanto exigências para a vocação do filósofo – começam com um morrer para o corpo, especialmente para os prazeres corporais, em que está implícita a

diferenciação ontológica entre alma e corpo, além da ideia metafísica da imortalidade da alma e da mortalidade do corpo. A ocupação do filósofo, enquanto sua alma ainda está unida a um corpo, é apenas uma espécie de antecipação para o momento principal que o separará definitivamente do seu corpo. Nesse contexto, o verdadeiro filosofar repousaria *post mortem*. Segundo o professor Giovanni Vella: “Se os próprios filósofos se exercitam em separar a alma do corpo, quem praticou autenticamente esse exercício de morte pode ter grandes esperanças de que essa morte somente consumará tudo o que já foi praticado em vida.” (Vella, 2019, p. 78)

A primeira definição da morte sugerida por Sócrates é precisamente a da separação entre alma e corpo (Platão, 64c), de maneira que o ato de “filosofar” só poderia significar um movimento de despedida do reino das sombras, dos erros e da perecibilidade.

Para Sócrates, a morte se apresenta de forma ôntica: é vista e pode ser contemplada num único instante sem futuro, sem mais um discurso possível para defini-la e um *ethos* para realizar o desejo humano dela – é o evento perfeito da posse completa da sabedoria. (Vella, 2019, p. 149)

Platão entenderia a morte não como o fim da existência, ao contrário, o acontecimento da morte teria como pano de fundo metafísico o retorno ao mundo mais verdadeiro e, a depender do modo de existência levado anteriormente em vida – se puro ou impuro em relação com a virtude, principalmente se tiver sido desapegado da dimensão sensível e corpórea –, a morte significaria o reencontro pleno com a sabedoria e com os deuses, que então concederiam a genuína libertação daquele mundo de sombras, de aparências, ou seja, da prisão que o corpo ali encerrava a alma, finalmente abrindo espaço para a vida da alma em sentido pleno.

Sócrates já se tinha tornado rijo e frio em quase toda a região inferior do ventre, quando descobriu sua face, que havia velado, e disse estas palavras, as derradeiras que pronunciou: – Críton, devemos um galo a Asclépio, não se esqueças de pagar essa dívida. (Platão, 118a)

Sendo o último ato que, separando a alma do filósofo de sua prisão corpórea, põe termo ao devir, a morte é motivo de agradecimento para Sócrates, que se encontra então “curado”, o que explicaria o sentido nada irônico de suas últimas palavras a Críton: “devemos um galo a Asclépio”. Segundo a mitologia grega, filho de Apolo, Asclépio é a divindade da medicina associada às artes da cura em geral. A morte coincide com o início da filosofia, desde que se entenda “filosofia” como atividade da alma em si mesma separada do corpo, e a “experiência de morte filosófica”, exercitada na vida empírica pelo filósofo, no princípio consiste no esforço

contínuo de se separar da dimensão sensível, cujo pressuposto ético tem que ver com a abstenção dos prazeres e dos bens imanescentes.

Na Modernidade, Michel de Montaigne escreve um curto ensaio chamado *De como filosofar é aprender a morrer* (no original: *Que philosopher c'est apprendre à mourir*),¹ num tom que parece vagamente com o que expressou Platão. Montaigne ficou conhecido na história da filosofia por reanimar o ceticismo, antiga filosofia grega que praticava a dúvida e a investigação constante em lugar da aceitação passiva de qualquer suposta verdade ou doutrina. Ironicamente, contra o fenômeno da morte o cético não poderia erguer qualquer dúvida, talvez sendo essa a única “certeza” que todos somos forçados a aceitar.² Ante algo tão inevitável e inesperado quanto o fim da vida, restaria apenas se resignar e se conformar, uma vez que

Não sabemos onde a morte nos aguarda, esperemo-la em toda parte. Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer desaprendeu a servir; nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal; saber morrer nos exime de toda sujeição e constrangimento. (Montaigne, 1984, p. 47)

Acerca da morte são tecidas considerações em vista de sua aceitação, porém não com o intuito de fazer apologia ao suicídio nem para amaldiçoar e lamentar a vida, que parece marchar inevitavelmente em direção à morte. Ao contrário, a partir de tais considerações Montaigne intenciona nos convencer a voltarmos de maneira mais sábia para a vida ela mesma, buscando nesta tão somente o cultivo da virtude, sem, contudo, esquecermos da volúpia e dos prazeres. Aqui, o que em Montaigne se assemelha a Platão no conceito filosófico de morte é, ao mesmo tempo, o que os torna distantes. Embora ambos os pensadores tenham um objetivo moral aparentemente comum, o de dissipar o medo da morte, Montaigne não tem em mente nesse ensaio uma vida imortal da alma em um mundo transcendente; além de que, para ele, a prática da virtude não é incompatível com a satisfação dos prazeres corpóreos em alguma medida.

Sua ideia consiste no fato de que a virtude estoica, por ser baseada no vigor e na seriedade é *justamente por isso* mais prazerosa. (...) Montaigne, portanto, como que reconstrói a noção estoica de virtude ao combiná-la com a volúpia, discordando de que para alcançar a virtude seja necessário trilhar um longo caminho de sofrimento e

¹ Este é um dentre os ensaios encontrados no Livro I dos famosos *Essais*, publicado pela primeira vez em 1580.

² É preciso tomar cuidado com uma conclusão apressada acerca desse tópico. A experiência literária como a entende Blanchot, ainda que pressuponha uma obsessão pela possibilidade da morte, flerta com o ceticismo e põe sob suspeita aquela ironia sobre o mesmo, uma vez que a própria morte se torna indeterminada. “Ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida, no entanto, só se pode *pensar duvidosamente na morte certa*, porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não-certo, como se devêssemos, para pensar de modo autêntico a certeza da morte, deixar o pensamento deteriorar-se na dúvida e no inautêntico” (Blanchot, 2011, p. 99, *grifos nossos*)

penúria. O afastamento dos prazeres não pode ser um *meio* para se chegar a ela (Duarte, 2012, p. 53, *grifos do original*)

O desprezo socrático-platônico pelos prazeres imanes é um desprezo daqueles prazeres que pertencem intrinsecamente ao corpo, mas agora tal desprezo cede lugar à valorização montaigniana desses prazeres, de modo que o prazer colhido na vida virtuosa é de uma ordem superior aos demais prazeres meramente fugazes e carentes de virtude. “Preparar-se para a morte”, eis a tarefa por excelência da vida filosófica; vida essa que ensina a aproveitar o que há de efêmero na existência humana, uma vez que esta não passa de efemeridade, mas que também ensina como se desapegar dessa existência quando ela chegar ao seu último momento, dado que Montaigne toma a morte como uma “certeza incerta”, ou seja, a morte é uma certeza, não há como a evitar; ao mesmo tempo, a morte é uma incerteza porque pode ocorrer a qualquer um a qualquer momento. Ao meditar e aprender sobre a morte, Montaigne deseja “ter consciência da inevitabilidade da morte e antepor-se à sua imprevisibilidade. Assim, a preparação para a morte elimina o ‘disfarce’ causado por seu caráter incerto, além de tornar o homem consciente de sua condição mortal, que é a própria essência do ser humano” (Duarte, 2012, p. 60)

Ainda na Modernidade, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, último dos idealistas, que concebeu uma filosofia em que a contradição era acolhida no âmago do sistema filosófico para uma superação lógica e dialética, legou como um de seus conceitos chave a *Negativität* (trad. alemão: “Negatividade”). Na filosofia de Hegel não encontramos um texto filosófico específico sobre a morte, mas isso não quer dizer que uma filosofia da morte esteja ausente de seu pensamento. Em larga medida, sua filosofia da morte se desenvolve precisamente a partir do conceito de Negatividade. A Negatividade em Hegel está imbuída de um sentido ontológico. Tal Negatividade, com efeito, tem caráter não apenas destrutivo, mas também construtivo e criativo, uma vez que se trata de uma Negatividade necessária para o efetivar da verdade do Absoluto. Ao mesmo tempo, o lugar da Negatividade recebe um movimento bastante particular e caro ao pensamento hegeliano: o movimento dialético.

Ao explicar os motivos para a filosofia de Hegel ser conhecida pela alcunha de uma “filosofia negativa”, Herbert Marcuse esclarece (1978, p. 37) que, na paisagem conceitual do sistema do idealismo absoluto, dialética e Negatividade aparecem intimamente vinculadas:

A filosofia de Hegel é, na verdade, aquilo de que foi acusada por seus opositores imediatos: uma filosofia negativa. Ela é, na sua origem, motivada pela convicção de que os fatos que aparecem ao senso comum como indícios positivos da verdade são, na realidade, a negação da verdade, tanto que esta só pode ser estabelecida pela

destruição daqueles. A força que move o método dialético está nesta convicção crítica. A dialética está inteiramente ligada à ideia de que todas as formas do ser são perpassadas por uma negatividade essencial, e que esta negatividade determina seu conteúdo e movimento.

Para tomar um exemplo particular da atuação da Negatividade no interior do sistema hegeliano e sua relação com a morte, examinemos os pressupostos de sua Filosofia da História. A grande trama da história universal tem a Razão como arquiteta e o Espírito (*Geist*) como mestre de obras, sendo a partir do jogo das contradições, da oposição dos contrários que a dimensão da história se organiza e adquire sua verdade. O ingresso nessa dimensão é conquistado mediante a consciência (*Bewußtsein*) da liberdade, de modo que o primeiro passo de um povo em direção ao circuito da história universal é dado com a negação do reino da natureza, pois nesta vigora a necessidade determinística, portanto, nela é impossível deliberar com autonomia.

Se observarmos com atenção o uso regular da técnica, quando empregamos os instrumentos técnicos nos elementos da natureza, nada fazemos além de “negar” o estado imediato desses elementos, adaptando-os para nossos fins. Em certa passagem de um de seus principais ensaios, Blanchot recorda essa mesma noção dialética:

Por exemplo, tenho o projeto de me aquecer. Enquanto esse projeto for um desejo, posso girá-lo sob todas suas faces, ele não me aquecerá. Mas eis que fabrico uma estufa: a estufa transforma em verdade o ideal vazio que era o meu desejo; ela afirma no mundo a presença de algo que não estava ali, e o afirma negando o que antes ali se encontrava; antes, eu tinha diante de mim pedra, metal; agora, não há mais pedras nem metal, mas o resultado desses elementos transformados, isto é, negados e destruídos pelo trabalho. Com esse objeto, eis o mundo transformado. (1997, p. 302)

Segundo Hegel, toda a ordem racional do mundo está impregnada de Negatividade, até mesmo o pensamento. “Pensar” (*Denken*), bem entendido, é a negação do que está imediatamente dado – do que está imediatamente dado seja para os órgãos dos sentidos, seja para a consciência percipiente –, posto que a verdade não se encontra na positividade da mera empiria. Sendo assim, o que se encontra na empiria não resiste ao exame sistemático da dúvida, precisamente porque esse estado “positivo” ainda não é o verdadeiro efetivo. Nesse sentido, para se chegar ao verdadeiro efetivo é necessário tomar um caminho que só se abre dialeticamente, isto é, no processo negativo que nega os fatos que se encontram imediatamente dados. “Para Hegel, os fatos, enquanto fatos, não têm autoridade. (...) Tudo o que é dado tem que se justificar ante a razão; esta nada mais é que a totalidade das capacidades da natureza e do homem.” (Marcuse, 1978, p. 38)

De maneira mais ampla do que a dimensão meramente histórica do ser, somente através da Negatividade – sendo esta a mola propulsora do processo dialético –, mergulhando na malha das contradições, é que se poderá chegar posteriormente ao momento superior de conciliação dos opostos e da superação das contradições, atingindo o desenvolvimento total do conceito e efetivando sua verdade lógica. Assim, nem o ser mesmo de todas as coisas fica à parte desse referido processo dialético. “O modelo dialético representa e, por isso, é ‘a verdade de’ um mundo perpassado de Negatividade, no qual tudo difere do que realmente é, um mundo no qual a oposição e a contradição constituem as leis do progresso.” (Marcuse, 1978, p. 58)

Eis como, grosso modo, o Espírito atua construtivamente no real, desenvolvendo o jogo das contradições. Não se passa diferente com o ser do homem, cuja concretização de sua verdadeira essência depende necessariamente de um processo dialético. Semelhante efetivação se encontra na construção racional da liberdade ao longo dos momentos da história universal, que é concebida teleologicamente, isto é, ela possui um *télos* (trad. do grego: finalidade), a saber, a própria liberdade. A forma perfeita e acabada da Ideia de liberdade estaria no Estado. No entanto, no texto *Filosofia da História*, Hegel profere: “A história universal não é o palco da felicidade. Os períodos felizes são as páginas em branco” (2008, p. 30, *grifos do original*)

Se o homem individual que persegue a felicidade é um ente finito e movido por interesses particulares, de que forma ele estaria apto a contribuir nesse processo da “história universal”? Ora, do mesmo modo que tudo o mais contribui para o projeto imanente da Razão, ou seja, por meio da Negatividade; em outras palavras, por meio da morte. Ao tratar dos “indivíduos histórico-universais” como genuínos “administradores do espírito universal”, sendo aquelas pessoas que entraram para a história devido a grandeza de seus interesses e ao alcance mundial de suas ações, e principalmente porque o Espírito a partir delas presidiu (de maneira inconsciente para as mesmas) mirando o objetivo da Ideia universal, Hegel declara que “O interesse particular da paixão é (...) inseparável da participação do universal, pois é também da atividade do particular e de sua *negação* que resulta o universal. É o particular que se desgasta em conflitos, sendo em parte destruído.” (1992, p. 35, *grifo nosso*)

Em um interessante artigo chamado “Hegel, a morte e o sacrifício” (1955), Georges Bataille, gravitando na órbita interpretativa do filósofo russo Alexandre Kojève, ressalta a importância do lugar do sacrifício na filosofia da morte de Hegel tentando captar a dupla consequência do sacrifício para a formação do homem em oposição ao animal e para a verdade espiritual de uma morte elevada a origem da consciência-de-si: “Do sacrifício, posso dizer essencialmente (...) que (...) o Homem revelou e fundou a verdade humana sacrificando: no

sacrifício, ele destruiu o animal nele mesmo, deixando subsistir, de si mesmo e do animal, apenas a verdade não corporal descrita por Hegel (...) (Bataille, 2013, p. 403)

No altar da história universal, a morte do indivíduo, o sacrifício do particular é o preço a se pagar para alcançar, concreta e efetivamente, a liberdade. “Todo o processo dialético resulta então numa recusa de si mesmo enquanto ser finito, e essa recusa que é sacrifício de si mesmo, em síntese, faz surgir a verdadeira efetividade” (Pavini, 2019, p. 34)³

Ao encontrar seu lugar na Negatividade, mais especificamente na morte como um último ato dos indivíduos histórico-universais, o ser da morte justifica, então, seu papel ontológico na ordem racional. De acordo com Hegel, a atuação do Espírito a partir da Negatividade da morte deve ser entendida do seguinte modo:

A morte – se assim quisermos chamar essa inefetividade – é a coisa mais terrível; e sustentar o que está morto requer a força máxima. (...) O espírito só alcança sua verdade à medida que se encontra a si mesmo no dilaceramento absoluto. Ele não é essa potência como o positivo que se afasta do negativo – como ao dizer de alguma coisa que é nula ou falsa, liquidamos com ela e passamos a outro assunto. Ao contrário, o espírito só é essa potência enquanto encara diretamente o negativo e se demora junto dele. Esse demorar-se é o poder mágico que converte o negativo em ser. (1992, p. 38)

Nestas linhas mestras de Hegel, presentes no prefácio da *Fenomenologia do espírito*, o sistema do idealismo absoluto é inaugurado com uma metafísica que alia e apreende as contradições, o dilaceramento absoluto e a morte como um dos momentos daquela Negatividade que põe em movimento o vir-a-ser do ser verdadeiro. É nesse sentido que a morte desempenha um papel ontológico ativo na efetivação e concretização desse ser verdadeiro no interior do processo histórico-dialético dirigido pelo trabalho do negativo.

Na Contemporaneidade, um dos últimos grandes filósofos da morte foi Martin Heidegger. O que nos diferencia dos animais, para Heidegger, não é a razão, nem a alma nem o espírito. O que nos diferencia dos animais é a nossa consciência da morte. Somente devido a essa consciência é que nos tornamos genuinamente mortais, de modo que todos os animais e demais seres vivos não seriam de fato mortais, dado que, estando carentes da consciência da

³ É curioso que a época do desaparecimento da subjetividade do escritor em sua aparente loucura coincide com a tendência de psicopatologização do artista pela psiquiatria, artista esse cuja doença mental se encontraria refletida em suas obras. Essa psicopatologização feita pelo discurso psiquiátrico teria pretensões científicas, mas ela obedece tão somente à necessidade de captura dos corpos intimamente conectados às forças desarrazoadas do Fora, conforme demonstra a tese de Renan Pavini: “Enclausurado dentro do asilo, ou mesmo vagando pelas ruas, o artista é a possibilidade de expressão diante do discurso psiquiátrico, que o enquadrado na categoria geral de doença mental. O artista louco encontra sua liberdade na própria ultrapassagem de sua existência: completamente louco, afasta-se das sínteses sociais que lhe garantiriam a liberdade do homem de razão, o artista impõe-se nessa marginalidade que a aproxima da loucura, sua grande fonte de inspiração – a loucura é alternativa crítica diante da razão, sua possibilidade de existência outra.” (2019, p. 348)

própria morte, não pertencem à morte num sentido específico: o existencial. Resumidamente, o projeto heideggeriano em *Ser e tempo* consiste numa criteriosa e profunda meditação acerca da pergunta pelo sentido do Ser. Considerando a impossibilidade teórica de se definir o Ser, uma vez que este é o conceito mais universal e mal esclarecido, a investigação se volta para o ente – que fundamentalmente mantém uma grande diferença para com o Ser –, pois toda interpretação do ente já se insere previamente em determinada compreensão do Ser. Assim, a questão do sentido do Ser requer uma elaboração específica; elaboração essa que apenas adquire transparência quando se interroga o modo de compreensão em que a mesma vigora. Há um ente que questiona, que compreende, que interpreta etc., porém, esse questionar, compreender e interpretar são “modos de ser” do ente humano. O ente que tem a possibilidade de questionar, o ente que todos os humanos são, Heidegger chama *Dasein* (trad. do alemão: “ser-aí”). O conceito de *Existenz* (“existência”) é entendido como determinação essencial do *Dasein*. A existência, para Heidegger (2012, § 4), pertence ao ser do *Dasein*, ao ser que confronta as possibilidades de ser e de não ser. Somente o ser humano confronta tais possibilidades.

“Morrer”, desde essa perspectiva, não tem que ver com um acontecimento físico, com um esmorecimento das atividades vitais do corpo; estas, como sucede com os animais, as plantas e os micro-organismos, simplesmente findam, cessam. Já o ente humano não morre quando o seu corpo simplesmente cessa de ser corpo animado. A sua morte vem da sua consciência, que sabe no interior de si mesma que um dia morrerá. Sendo o único ente que, em sentido estrito, existe – o único cuja essência do seu ser é a existência (*Existenz*) –, o homem morre quando consome certa possibilidade, a saber, a possibilidade da impossibilidade de todas as suas demais possibilidades. (Sentença essa um tanto confusa, evidentemente, mas bastante curiosa porque aparecerá invertida em Blanchot.)

Se por acaso rejeitássemos essa possibilidade derradeira, se rejeitássemos a possibilidade do nada, de o ente não ser, rejeitaríamos também o horizonte de todas as demais possibilidades de o ente ser, de acordo com Heidegger. Essa única “possibilidade da impossibilidade”, a possibilidade do *Dasein* definitivamente não mais poder ser, abre a dimensão mesma em que se projetam no tempo todas as possibilidades do *Dasein* ser. A possibilidade de esgotamento de todas as possibilidades do ser-aí só pode significar que ser e tempo se copertencem, uma vez que a existência se projeta no tempo.

Blanchot caracteriza essa noção de morte em Heidegger como pertencendo ao tipo de morte pessoal, que trava certas relações em que a afirmação ocorre nos registros histórico, ontológico e epistêmico enquanto “o que faz sentido, o não ser como poder de negar, a força do negativo, o sim a partir do qual o homem é a decisão de ser sem ser, é o risco que rejeita o ser,

é história, é verdade, a morte como o extremo do poder, como minha possibilidade mais própria” (Blanchot, 2011, p. 154)

Nesse sentido, o ser humano é um “ser para morte”. A morte, desde a perspectiva heideggeriana, é descrita como uma espécie de “cofre do nada”, lugar de resguardo do conhecimento de que o homem caminha para o nada, para o fim pleno de todo o seu “poder ser”. Dessa forma, a existência do homem está orientada para o *Sein zum Tode* (trad. do alemão: “ser-para-a-morte”): “o Nada está vigindo e em vigor, como o próprio ser. Escrínio do Nada, a morte é o resguardo do ser.” (Heidegger, 2002b, p. 156)

Em certa medida, de Blanchot também se poderia depreender uma “filosofia da morte”; no entanto, sua concepção da morte difere decisivamente daquelas concepções de Platão, Montaigne, Hegel e Heidegger pelo fato de que nestes, a morte é pensada como possível simplesmente, sendo que, com uma ressalva para Platão,⁴ essa morte possível é a morte do eu pessoal. Blanchot, por outro lado, propôs uma filosofia da “morte impessoal”, cuja possibilidade não está dada pura e simplesmente para nós, uma vez que pressupõe a impossibilidade como horizonte desde onde a possibilidade da morte retira sua direção.

Nas raízes dessa filosofia da morte, chama atenção a apropriação original que Blanchot faz da Negatividade hegeliana, pois ela se aproxima da arte e da reflexão de Mallarmé. Nos ensaios após *A parte do fogo*, Blanchot faz um “acerto de contas” com Hegel e esgota por completo a Negatividade na literatura. No entanto, antes desse “acerto de contas”, sua apropriação criativa da noção de Negatividade ligada à ideia de morte constitui os primórdios de sua concepção de linguagem; concepção essa que, por sua vez, prepara uma experiência contraditória de morte que parece ocorrer somente na literatura. Semelhante experiência, a da escrita literária, trava relações ainda mais inquietantes com a morte do que as meditações filosóficas que apresentamos puderam elucidar.

De modo quase sutil, Haase & Large descrevem (2001, p. 44) o contraste entre o discurso filosófico, que parte de um uso epistemologicamente instituído da Negatividade da linguagem, e a expressão literária, onde os limites do discurso filosófico começam a transparecer e a sua ordem se inverte: “Na filosofia, a Negatividade da linguagem está sob o

⁴ Platão e seus contemporâneos evidentemente não conheciam a psiquê do sujeito moderno, com uma pessoa humana dotada de individualidade, interioridade e subjetividade como as nossas. No entanto, a questão da morte do sujeito tem lugar na filosofia de Platão na medida em que é pensada a partir da união entre alma e corpo, sendo a morte algo que se passa com o corpo, separando dele a alma, que é o verdadeiro ser do homem. Nesse sentido, a filosofia da morte de Platão aparenta um pouco às filosofias que ela influenciou, como a filosofia cristã, que depende da ideia de identidade individual da pessoa humana, reconhecendo essa identidade numa alma imortal.

poder do eu que profere a palavra, expressando o que ela significa ao dizer. Na literatura, a palavra excede as intenções do eu.” (Hasse & Large, 2001, p. 44. *Tradução nossa*)⁵

De acordo com Cid Ottoni Bylaardt, comentador brasileiro de Blanchot, o conceito de Negatividade em Blanchot seria de origem hegeliana: “A singularidade da ideia de negatividade em Blanchot parece ter sua origem no pensamento hegeliano, a partir do qual se desdobra em diálogo com vários outros pensadores, como Nietzsche e Heidegger, seus antecessores, e Georges Bataille e Emanuel Levinas, seus contemporâneos.” (Bylaardt, 2013, p. 182)

Imperceptivelmente, o uso mais banal da linguagem já pressupõe certa espécie de Negatividade no sentido de morte de um particular, mas até mesmo nessa ocasião, ela, a linguagem, está atravessada por uma contradição; o que levará Blanchot a sustentar que “A linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e inquietante.” (Blanchot, 1997, p. 310)

Nos momentos do cotidiano, as palavras servem à maneira de um mercado de trocas, pois elas valem pelos objetos que “matam”, isto é, os objetos que devem ser representados abstratamente. A palavra toma o lugar do objeto palpável que então se tornou ausente. Nesse sentido, a palavra é encarada como um instrumento e a linguagem assim é encerrada no registro da técnica. Por exemplo, a palavra “gato” é apenas uma representação abstrata, nenhum felino vive nela. “Gato” tem aqui o valor de troca pelo seu sentido abstrato ao reunir o que é familiar a todo gato. Esse poder banal da linguagem cotidiana é tranquilizador visto que por meio da ideia de gato evocada pela palavra o falante se apropria do gato concreto, faz dele o que quiser, pode escondê-lo, exhibi-lo, vendê-lo, doá-lo. A palavra faz daquele que fala o “senhor” de tudo o que enuncia pelo mero ato de nomear.

Segundo Blanchot, a forma mais violenta de negatividade é a *supressão do referente* operada pela linguagem no momento mesmo da enunciação. O discurso, entretanto, ameniza as relações, evitando o embate dos corpos, não obstante se manifeste como poder, estabelecendo a verdade como uma elaboração humana que age no mundo. A literatura, contudo, segue em outra direção, habitando o reino do fascínio, o *espaço da impossibilidade* (Bylaardt, 2013, p. 183, *grifos nossos*)

O fenômeno trivial da comunicação funciona como um recuo diante das coisas materiais, dos objetos nomeados pelas palavras. Ante um objeto concreto qualquer, o objetivo da palavra cotidiana é o substituir, afastando assim de nós as coisas ao fazer palavra e sentido tomarem seu lugar. Ao nos relacionarmos com os objetos os nomeando a partir da linguagem-instrumento, o ato de nomear coincide com a supressão do referente desses objetos.

⁵ “In philosophy, the negativity of language is under the power of the self who utters the word, expressing what it means to say. In literature, the word exceeds the intentions of the self.” (Hasse & Large, 2001, p. 44)

Desaparecendo o objeto na palavra que o representa, também a palavra desaparece em seu próprio nada, torna-se uma representação dinâmica, uma nulidade na qual determinada compreensão se organiza para a consciência das pessoas implicadas em seu contexto. No entanto, esse fenômeno se repetiria da mesma forma na linguagem literária? Ou será que em Poesia, prosa romanesca e demais expressões literárias, estaríamos diante de uma transformação, de uma metamorfose na natureza da palavra e da linguagem?

Na verdade, a linguagem literária se filia a certa dimensão da linguagem ainda mais essencial, cujo elemento mortal é marcado pela inquietação da linguagem, e não mais por sua característica tranquilizadora. Num texto literário, a palavra “gato” não apenas aniquila todos os espécimes de gatos existentes no mundo, ela também arruína a chance de expressar o que a linguagem comum mais aspira com a substituição do referente: exprimir a forma abstrata do gato, a ideia geral de felino. A palavra “gato” fracassa em nos dizer a “gatividade” dos gatos.

A linguagem comum certamente tem razão, a tranquilidade tem esse preço. Mas a linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência, e essa ausência ela desejaria alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão. Além disso, observa que a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas não-existência que se tornou *palavra*, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva. (...) Como pode ela esperar ter cumprido sua missão só porque transpôs a irrealidade da coisa para a realidade da linguagem? De que maneira a ausência infinita da compreensão poderia aceitar confundir-se com a presença limitada e tacaña de uma palavra só? (Blanchot, 1997, p. 313, *grifo do original*)

Quando se trata da linguagem literária, a tranquilidade e a estabilidade da palavra comum são perturbadas porque, sendo ela feita de contradições, encontrar-se-ia num estado em que não consegue mais disfarçar sua realidade linguística. O domínio sobre as palavras e, a partir da desobrigação para com o ato de nomear, o domínio sobre os objetos nomeados se perde. Fazer-se entender trocando palavras se torna, com a linguagem literária, uma atitude leviana porque o entendimento se apoia sobre formas abstratas, conceitos, ideias, e tudo isso é afastamento resolutivo da realidade concreta, é “movimento indefinido da compreensão”.

Esse movimento indefinido da compreensão, em sua aspiração a um sentido unívoco e perfeito, jamais se contentaria com algo tão limitado e empobrecedor como uma simples palavra; a não ser apelando para o engano, para a hipocrisia como faz a linguagem comum, que disfarça constantemente a sua contradição elementar. “A palavra [poética] não basta para a verdade que ela contém.” (Blanchot, 1997, p. 314. Colchetes nossos), ou numa expressão mais poética: “Os frutos da colheita não devem passar sob a mó. As palavras são boas, mas não são

o que há de melhor. O melhor não se ilumina com as palavras.” (Goethe *apud* Blanchot, 1997, p. 64)

A dupla ausência da ideia e da coisa palpável é o que realmente “fala” na palavra literária. Nessa palavra perpassa a inquietação capaz de desgastar o movimento da Negatividade, levando a uma Negatividade apenas destruidora, desapossada do poder criador de uma verdade concreta e ideal, tornando-se agora uma *Negatividade expirada*, destituindo-se, portanto, daquele “poder mágico que converte o negativo em ser” (Hegel, 1992, p. 38)

Nesse momento do pensamento de Blanchot, a partir da palavra literária o ser não se afirma e o seu nada encontra um estranho e contraditório repouso. Dessa forma, a palavra se deixa afetar por uma inquietude infinita, não se detendo mais em sentidos determinados e estáveis. Se ela ainda fala algo, a sua linguagem é a da contradição e do erro: “Assim nasce a imagem que não designa diretamente a coisa, mas o que a coisa não é, que fala do cão em vez do gato.” (Blanchot, 1997, p. 314)

Essa inquietude traduz uma perseguição que tenta agarrar todas as palavras – que antes eram insuficientes para dizer uma “coisa privada de ser” –, intencionando negá-las simultaneamente e as afundar no vazio inalcançável do qual nenhuma palavra ocupa nem poderia cumprir o papel de representar.

A negação só pode se realizar a partir da realidade do que ela nega; a linguagem tira seu valor e seu orgulho de ser a realização dessa negação; mas no início, o que se perdeu? O tormento da linguagem é o que lhe falta pela necessidade que tem de ser o que falta. Ela não pode nem ao menos nomeá-lo. (Blanchot, 1997, p. 314)

Encarregada de negar a existência para trazer à presença o verdadeiro ser dessa existência, acontece de, no meio do processo, percebermos que a linguagem nada traz à presença, a coisa que ela nomeia permanece privada do seu verdadeiro ser ou da realidade material da qual ela refere. Quando alguém pronuncia “fogo”, sua boca não se queima. Se essa ausência de realidade literal é a principal condição a partir da qual a linguagem é feita, persiste, contudo, o mistério do que realmente se perdeu no início do processo negativo da linguagem, de que realidade eram feitos os seres antes de se tornarem meras vítimas do ato de nomear? O que deve ter acontecido quando tudo o que supostamente existia numa indiferença sem mediação entre palavra, ideia e coisa palpável, entrou no desaparecimento e caiu no vazio da linguagem?

Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são *coisas*, uma natureza, o que me é

dado e me dá mais do que compreendo. Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance. O nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um bolo concreto, um maciço de existência (...) Sim, felizmente, a linguagem é uma *coisa*: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. (Blanchot, 1997, p. 315, *grifos nossos*)

A vertigem da palavra literária, na verdade, não reconduz propriamente ao abismo, mas sofre uma reviravolta. Sua objetividade seca e estéril ganha com essa reviravolta a perspectiva contraditória de uma aridez opulenta, de uma esterilidade que jorra fecundidades impercebidas. A obscuridade das coisas se torna familiar à palavra. Aqui, a “noite” se converte no momento mais claro do dia. Agora a palavra não está mais encurralada entre a ideia imaterial que ela deveria transmitir e a coisa material que a fez desaparecer, nesse momento a palavra reivindica um estatuto análogo ao da coisa e da existência, como um corpo subsistindo por si mesmo e a partir de seu próprio elemento, que é o modo da ausência. Christopher Fynsk comenta que “Mais uma vez, essas são *palavras* aparecendo *como coisas aparecem*, oferecendo este *como* pelo qual uma coisa pode aparecer como uma coisa, ou mesmo pelo qual a insignificância pode aparecer *como* insignificância, mas fazendo isso por sua própria autodoação, da qual é um doar como.” (1996, p. 80. *Tradução nossa*)⁶

Em literatura, as palavras “aparecem como coisas aparecem”, afirma Fynsk. A tensão desse desaparecimento encadeado pela Negatividade da linguagem levada ao limite na palavra literária pertence a isso que Fynsk chama “autodoação” da palavra, seu “doar como” uma coisa, uma voz, uma pessoa. Desse modo, distanciada daquelas coisas que inicialmente desapareceram com o movimento do trabalho da escrita, a palavra literária se comporta dessa maneira pouco compreensível porque ela tem que ver com um “poder mágico” obscuro que não se confunde e tampouco é compatível com o movimento dialético hegeliano, ao passo que se oferece como a única alternativa de tornar próximo e palpável algo daquelas próprias coisas que a Negatividade destruiu: “A palavra age (...) como uma potência obscura, como uma encarnação que restringe as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas.” (Blanchot, 1949, p. 316, *grifo do original. Tradução nossa*)⁷

A palavra literária não retém o todo do ser desaparecido, mas nessa sua potência obscura, tomada então como uma coisa, por um breve momento sopra a poeira deixada pelas coisas, esvoaçando os estilhaços dos objetos destruídos e transparecendo os vestígios das

⁶ “Once Again, these are *words* appearing *as things appear*, offering this *as* by which a thing may appear as a thing, or even by which insignificance may appear *as* insignificance, but doing so by their own self-giving, which is a giving as.” (Fynsk, 1996, p. 80, *grifos do original*)

⁷ “Le mot agit (...) comme une puissance obscure, comme une incarnation qui constraint les choses, qui les rend *réellement* présentes hors d’elles-mêmes” (Blanchot, 1949, p. 316, *grifo do original*)

pegadas e das impressões dos seres que passaram. A literatura, desse modo, expõe diante de si mesma uma face desconhecida, porquanto gera um estranhamento quando se volta para encarar todas as tentativas anteriores de apreender a sua essência numa definição, que procuravam a submeter aos modos conceituais da reflexão e da crítica. Com a perda do objeto fixo e controlável, o jogo literário também deixa vago o lugar do “sujeito”, isto é, do escritor.⁸

Agora a literatura dispensa o escritor: ela não é mais essa inspiração que trabalha, essa negação que se afirma, esse ideal que se inscreve no mundo. Não está além do mundo, mas também não é o mundo; é a presença das coisas, antes que o *mundo* o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada. Por isso ela não se confunde com a consciência que ilumina e que decide; é a *minha* consciência *sem mim* (...) Não é a noite; é sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa. Não é o dia, é o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz. Tampouco é a morte, pois nela se mostra a existência sem o ser, a existência que permanece sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo nem término, a morte como impossibilidade de morrer. (Blanchot, 1997, p. 315-316, *grifos do original*)

Nesse exílio, nessa errância da literatura, “mundo” e “subjetividade” desapareceram na completa indiferença das coisas para com o tempo do mundo e da subjetividade. Não resta mais uma consciência que compreende, que questiona e que interpreta; afastando assim o âmbito da decisão voltada para o destino e para a história do ser, contrariamente a Heidegger. Fazer literatura é, nesses termos, uma “experiência de morte” que acena às sombras e que não consegue se despedir do engano, nem da contradição nem do efêmero, sendo algo que se desmancha incessantemente; fazer literatura é aprender uma morte impossível de chegar a termo, tornando inútil todo aprendizado seu e fazendo o ocaso da existência deixar de ser privação da vida para se tornar privação da morte; fazer literatura é negar o mundo desde um movimento perpétuo, incapaz de o transformar em ser e de vencer o jogo das contradições com ajuda da dialética, convertendo assim a ocupação do Espírito num trabalho infinitamente ocioso e sem progresso; fazer literatura é flertar com a impossibilidade da possibilidade de morrer, pois a existência recusa tanto o ser e quanto o não ser, vagando desesperada numa dimensão sem projeto, sem meta e sem fim, porque nessa dimensão o que prevalece é a ausência de tempo.

a morte que nunca me chega, à qual jamais posso dizer Sim, com a qual não há relação autêntica possível, a que me esquivo quando creio dominá-la por uma aceitação

⁸ A noção do desaparecimento do autor é retomada no *Espaço literário*, refinando assim a ideia de que o surgimento da obra tem como pressuposto uma “morte do autor”. Não se trata da morte física tampouco metafísica, mas uma morte literária na qual o autor, desde sua individualidade, fica desautorizado de responder pela obra: “o artista, não terminando sua obra senão no momento em que morre, não a conhece nunca. Afirmação que talvez se deva voltar, pois o escritor não estaria morto assim que a obra existe, como ele mesmo às vezes tem o pressentimento na impressão de um desobramento [*désœuvrement*] dos mais estranhos?” (Blanchot, 1955, p. 13. *Tradução nossa*)

resoluta, (...) sob essa perspectiva, a morte não admite “ser *para* a morte”, não possui a firmeza que sustentaria tal relação, é o que não acontece a ninguém, a incerteza e a indecisão do que nunca chega (Blanchot, 2011, p. 154-155, *grifos do original*)

Estranho e curioso jogo, o da literatura. Nutre-se de paradoxos. Luz que ilumina para ninguém, mas cega a todos. Faz viver a consciência lá onde nenhum “eu penso” é dado reivindicar. Aqui a subjetividade perde o efeito centralizador da palavra “eu”. A literatura se apropria negativamente da existência, de sua obscuridade, do fundo anônimo da existência, pois ela é “a existência que permanece sob a existência”. A palavra, ao dar um nome que nada nomeia, destrói seu sentido e o devolve à insensatez, ao não sentido. Esse vazio contém algo silencioso na palavra insignificante. Esse silêncio é a possibilidade de significar de maneira inédita. Mas essa possibilidade não tem senhor que a comande, ela é puro “poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal.” (Blanchot, 1997, p. 317)

Que tipo de “experiência” da literatura nos aguarda além do horizonte de toda experiência possível? A assim chamada “experiência de morte” (própria da literatura)⁹ é o tipo de experiência que propomos investigar. Nosso objeto de estudo no presente trabalho, como já indicado, é o pensamento da experiência-limite. Contudo, falar em “objeto de pesquisa” quando se trata do pensamento de Blanchot pode soar impropriedade sem uma devida explicação, uma vez que nosso pensador cultivava um meditar inesgotável, insubmissível a qualquer regime de ideias, sendo tal pensamento como que o próprio decalque da literatura. Acontece que esse pensamento rejeita qualquer redução a um objeto do tipo de uma ideia delimitada ou de um conceito estabilizado, definível. O movimento assistemático que a filosofia de Blanchot realiza cria dificuldades a um método de estudo analítico, fiel a um modelo especulativo fechado. Por conta dessa singularidade, somente poderíamos entender a experiência-limite em Blanchot como um objeto de pesquisa com a advertência da natureza instável, impermanente e incontrolável desse objeto. Quanto ao tratamento do lugar no qual e da necessidade segundo a qual a experiência-limite emerge na filosofia de Blanchot, valemo-nos do método de leitura imanente guiado pela intenção de uma “pesquisa genética”, ou seja, uma pesquisa da gênese dessa experiência-limite.

Ademais, intervenções filológicas serão acolhidas de modo complementar ao exame de reconstituição da noção de experiência-limite sempre que forem úteis e relevantes, bem como

⁹ Experiência essa paradoxal, posto que a morte definitiva acaba sendo dela excluída. Blanchot, em dado momento de sua filosofia, conceberá essa morte paradoxal numa modalidade da “experiência-limite”, dialogando assim diretamente com a noção filosófica de “experiência interior” de seu amigo Bataille: “George Bataille, grande leitor de Kafka e grande leitor de Blanchot, define a experiência interior como um apagamento do humano em virtude de experiências limites, como o erotismo, a poesia, o choro, os raptos que ainda nos unem à animalidade sagrada que é também o início da arte como ritual.” (Surghi, 2014, p. 74. *Tradução nossa*)

a consulta a fontes secundárias de comentadores ou mesmo textos literários do conhecimento de Blanchot, textos esses de escritores que ele faz uso recorrente, por exemplo, Arthur Rimbaud, Franz Kafka, Stéphane Mallarmé, Jorge Luis Borges e Rainer Maria Rilke. Além disso, os livros desses escritores em muitos casos podem exemplificar ou elucidar, de maneira pontual, certas passagens difíceis que examinamos no tecido da especulação blanchotiana.

Os contornos do nosso *corpus* se definem num recorte de dois textos de Blanchot:¹⁰ no 1º Capítulo, alguns ensaios d’*A parte do fogo*, mas principalmente o último, intitulado “A literatura e o direito à morte” (1997, p. 289-330); no 2º Capítulo, os três ensaios compreendidos na quarta parte d’*O espaço literário* (2011, p. 87-174), chamada “A obra e o espaço da morte”. No texto intitulado “A literatura e o direito à morte”,¹¹ noções como a “morte na linguagem literária” e a “morte impossível” começam a ser articuladas numa argumentação, particularmente porém não explicitamente, contra as ideias de Sartre expressas em *Que é a literatura?*, onde este – alinhado à sua filosofia do existencialismo – defendeu a literatura como uma arte indissociável do engajamento político e da responsabilidade pessoal e social.

Antes de expormos uma interpretação das noções desse texto, o 1º Capítulo se volta para alguns ensaios iniciais d’*A parte do fogo*, que tornam possível uma reconstituição das considerações de Blanchot acerca da: 1) natureza silenciosa da linguagem; 2) experiência de morte da literatura; 3) morte como impossibilidade de morrer. Essas ideias se encadeiam e se ligam, não de modo linear segundo uma necessidade lógica, mas segundo uma necessidade genealógica, ou seja, a ideia de “morte impossível” provém da experiência de morte literária, esta, por sua vez, sustenta-se apenas mediante os pressupostos da concepção blanchotiana de linguagem. Assim, investigamos a hipótese de que n’*A parte do fogo* se encontra prefigurada a filosofia da morte, filosofia essa que posteriormente aprofundará o problema da impossibilidade da morte na experiência literária. Outra hipótese preliminar que levantamos é a de que nesse mesmo livro porta o prenúncio de uma consideração que resultará na noção da experiência-limite, pois Blanchot começa a desenhar os limites do que ele entende por obra literária, experiência da escrita e morte impossível. Essa noção de “morte impossível” justifica a inclusão desse texto no *corpus* da nossa pesquisa.

¹⁰ Originalmente o plano desta pesquisa incluía três capítulos para três textos principais, sendo que o exame do terceiro texto – articulado num diálogo filosófico com a noção de experiência-interior e outras noções de Georges Bataille, amigo íntimo de Blanchot – completaria a gênese da noção de experiência-limite, esse texto é *A conversa infinita* (vol. II), subtítulo justamente “Experiência-limite”, mas por conta da proporção desse trabalho de pesquisa e sua ambição, que excede o tempo de uma pesquisa de mestrado, essa parte do plano teve de ser cortada.

¹¹ “A literatura e o direito à morte” está grafado quase totalmente em itálico, tendo algumas palavras sem itálico indicando ênfase do autor. Em todas as nossas citações desse texto invertemos isso por questão de uniformidade no uso das nossas citações, reservando o itálico apenas para as ênfases do autor ou nossas, precisamente indicadas.

Outra questão importante que ganhou certo destaque no 1º Capítulo é a questão da possibilidade de uma literatura engajada ou do engajamento literário, presente no debate entre Blanchot e Sartre na década de 40. Nos comentários de Hasse e Large, o contraste entre Sartre e Blanchot na questão da literatura engajada é abordado de maneira resumida e direta, segundo o desacordo pontual de Blanchot quanto à ideia de atividade da obra literária engajada e a má-fé do escritor na literatura, má-fé partilhada inclusive por Sartre:

O problema que Blanchot possui com a ideia de literatura engajada de Sartre é duplo: ele concerne, de um lado, à ideia de atividade por parte da obra engajada, ao passo que, de outro lado, ele critica o intelectual em Sartre. O Sartre intelectual ganha a força de sua influência do escritor Sartre, e neste caso ele se apropria mal desta influência ao estendê-la a suas escolhas particulares e posições morais (...) É a esse respeito que ele é, em relação a sua própria obra, de má-fé. (Haase & Large, 2001, p. 121. *Tradução nossa*)

Blanchot nota que a influência dos escritores é tão grande que seus próprios atos não a comportam, pois ela se projeta mais longe do que suas ações políticas e sociais pretendem alcançar, de tal forma que, sem que os escritores concedam e permitam, a influência de suas obras é incerta e pode acabar servindo não para desvendar o mundo, mas para obscurecê-lo; não para libertar seus semelhantes da opressão, mas para os aprisionar e os oprimir ainda mais, ou então, num cenário “menos catastrófico”, as obras literárias podem deixar tudo como está.

Isso se deve ao fato de que, após uma obra ser publicada, ela não se encontra sob o controle de seu autor, antes, ela vive à mercê das interpretações imprevisíveis dos leitores que se apropriam da obra de diferentes maneiras, não raro a deturpando. É por essa razão que, para Blanchot, um romance de tese, tal como proposto por Sartre, está enraizado numa má-fé duplamente enganadora: autoenganadora e enganadora dos outros. A consequência disso é que a “literatura da práxis” (Sartre) é mais mistificadora do que a “literatura doentia”, que tem como expoente o Surrealismo e que é condenada pela primeira.

O 2º Capítulo da dissertação examina, no texto *O espaço literário*, a natureza desse espaço literário, cuja noção chave para nós é a de “espaço da morte”, entendida como uma radicalização da experiência de morte impossível da literatura, reforçando, portanto, aquela mesma ideia já esboçada em *A parte do fogo*. Nesse segundo capítulo, ganha interesse as concepções de Blanchot acerca do(a): 1) espaço literário como espaço da morte; 2) sentido da experiência no espaço literário; 3) questão da experiência-limite. Um processo análogo de encadeamento genealógico se tece aqui. A “morte impossível” tem seu próprio espaço em que se coloca em uma experiência paradoxal, conforme nos indica Bylaardt (2013, p. 183), trata-se do espaço imaginário literário.

Sondando esse espaço, Blanchot disserta sobre as várias formas de morte na literatura,¹² com atenção especial para os escritos de Rainer Maria Rilke acerca da “vocação para morte”, de modo que ao acompanhá-lo, em seus fracassos poéticos e em seus triunfos literários, nosso filósofo observa surgir o fenômeno da “metamorfose literária”. Em cada momento da meditação sobre o espaço literário é a experiência literária que está sendo elaborada, não, contudo, para ser explicada ou definida, mas para ser devidamente colocada em questão. N’*O espaço literário*, a filosofia da morte toma seus contornos definitivos, sendo na quarta parte, chamada “A obra e o espaço da morte”, que se concentra nosso interesse quanto a elaboração mais detida do problema da impossibilidade da morte. Porém, o nosso objeto, o pensamento de “experiência-limite”, ainda não se encontra totalmente explícito nesse ensaio, o que virá apenas quatorze anos depois da publicação d’*O espaço literário*.

Consideramos que Blanchot, quando se contrapõe a Hegel, a Heidegger, a Sartre, a Valéry etc., não se interessa em refutar teses por meio de outras teses, pois o espaço tradicional de debate filosófico, espaço por excelência da disputa pela interpretação mais coerente, perde a firmeza de sua sustentação no espaço literário do Fora. Também seria supérfluo para o nosso filósofo glorificar a literatura em detrimento da filosofia, embora esta não escape daquela ileza, como expressa Ferraz: “a filosofia se apresenta como interlocutora de suas interpretações literárias e é discutida quase sempre num nível que desloca, subverte e falseia o referencial filosófico primário” (2018, p. 16)¹³

Ferraz parece bem acertado quando indica o regime especulativo em que a filosofia de Blanchot toma partido e também quando adverte contra abordagens fenomenológicas, derivadas justamente de regimes especulativos dos quais Blanchot preferiu não se filiar. Assim, embora profundamente consciente desses regimes, “é seguro apontar em Blanchot uma *linha de fuga da fenomenologia*, uma saída para um pensamento singular que ainda não podemos identificar a uma única corrente de pensamento.” (Ferraz, 2018, p. 31, *grifos nossos*)

¹² A “morte contente” em Kafka, por exemplo, faz lembrar a despedida das sombras em Sócrates, porquanto o empreendimento literário se fundamenta, para o escritor tcheco, na procura da possibilidade mais extrema, na procura de uma morte contente: a suposta “cura” para o descontentamento com a sua própria vida. Porém, esse tipo de contentamento denuncia alguém que já não vive, alguém que simplesmente está “durando”, estando fora de contato com aquele mundo de aparências e de possibilidades comuns. Surpreendentemente, quem está excluído assim da vida também o está da morte: “o fato de estar privado da vida não assegura a posse feliz da morte, não torna a morte um fator de contentamento, a não ser de maneira negativa” (Blanchot, 2011, p. 96)

¹³ Adriano Ferraz defende a tese de doutorado intitulada *Para uma Estética do Desaparecimento em Maurice Blanchot*, na qual interpreta a filosofia de Blanchot como uma teoria literária inserida numa estrutura de pensamento, num sistema. Apesar de divergirmos de uma interpretação em chave teórica e sistemática, as nossas discordâncias só aparecem no nível metodológico, uma vez que nossas conclusões e as de Ferraz são muito parecidas.

No entanto, diferentemente da leitura de Ferraz e de outros, nossa leitura não enverga para uma chave teórica no sentido de defender que a filosofia blanchotiana seria uma ontologia da linguagem ou da literatura. Defendemos que a filosofia blanchotiana se empenha em mostrar que ainda não se meditou sobre tudo que concerne literatura e morte. Em suma, a questão da literatura exige uma filosofia rearticulada fora de seu lugar tradicional: “ao se situar fora dos pressupostos dogmáticos e das exigências da razão filosófica, Blanchot se aproxima do pensamento em seu estado mais latente e embrionário: a indecisão, a impaciência, a inação, a ociosidade, a oscilação, a incerteza, o não-sentido, o não-ser.” (Ferraz, 2018, p. 24)

Em Blanchot, filosofia e literatura perdem suas fronteiras definidas e se confundem. Estendendo essa característica geral também a Michel Foucault, Pavini declara:

O que os escritos de Blanchot e Foucault marcam, para nós, é a abertura de uma *filosofia como experiência estética*, isto é, ao invés de entenderem a arte como um objeto do saber, encontraram nela ferramentas para pensarem seus próprios pensamentos, devolvendo, desta forma, a potência à arte no campo dos saberes. (2019, p. 9, *grifos do original*)

A ideia de uma “filosofia como experiência estética” traduz algo que a princípio poderia parecer, vindo da arte, uma afronta ao pensamento e à reflexão, e até à produção do saber – uma vez que já advertimos que o pensamento blanchotiano é insubmissível a uma ordem epistemológica, sendo irreduzível a mero ‘objeto do saber’ – mas, na verdade, uma filosofia como experiência estética deve ser aceita a princípio como um convite que nos desafia testar a força do pensamento até o limiar da experiência especulativa habitual, limiar além do qual novos modos de filosofar aguardam por ser exercitados. É sob essa promessa e sob essa exortação que investimos, através desta pesquisa, na busca pela gênese da experiência-limite.

Os problemas literários que encontraremos trabalhando com a filosofia de Blanchot despertam interessantes discussões para a Filosofia da Linguagem. Questões como “o que é a linguagem?” e “qual é o objetivo da linguagem?” são questões implícitas na especulação sobre a literatura – apesar de constantemente reelaboradas. Além disso, defenderemos que tais questões não apenas estão presentes, como o modo como são formuladas e respondidas determinam decisivamente o significado da palavra “literatura” e quais problemas filosófico-literários lhe pertencem.

Contudo, talvez seja legítimo questionar em que medida em nosso tempo e lugar, isto é, em nosso momento histórico e em nosso espaço de debate filosófico proporcionado pela pesquisa acadêmica, a dignidade da questão da literatura pode ser defendida? O regime democrático impõe uma ordem social, regulando os parâmetros de certa forma de sociabilidade.

O regime científico impõe certa ordem epistemológica, que define os parâmetros de uma forma de saber. Entretanto, a literatura parece escapar a uma forma regimental. Se ela tem uma forma, esta forma é irregular. Ela não tem, para Blanchot, uma questão pontual no seu interior, como se a literatura já estivesse positivamente dada como uma região do conhecimento a ser conquistada.

A escrita de Blanchot segue um caminho de pensamento sinuoso. Nela não convém buscar por “estruturas”, pois não possui uma sustentação, uma “pedra de toque”, isto é, uma verdade inaugural de qualquer tipo. Defendemos que o espaço especulativo aberto por essa filosofia literária se encontra despojado de “arquiteturas” enquanto estruturas conceituais justamente porque estas visam não as possibilidades sensíveis ou a polissemia de uma obra literária, mas sim a solidez de um pensamento acabado. Desse modo, o pensamento que tem mais probabilidade de se mover ante a passividade e a neutralidade da literatura é um pensamento inacabado, que visa aquelas possibilidades sensíveis e polissemias ignoradas.

a obra deve ser compreendida como o fracasso da representação da experiência, já que ela se torna o espaço potencial em que vêm a se alojar inúmeras experiências que podem, a partir dela, se abrirem. Defendemos que a obra sempre é experiência aberta, porque nunca pode ser reduzida a uma experiência da vida do artista. (Pavini, 2019, p. 367)

A palavra “obra” possui diversas acepções diferentes. Derivada do latim *opera*, a palavra obra pertence à dimensão do trabalho, fazendo referência a obra como atividade, esforço físico e muitas vezes penoso que entra numa operação, realiza uma atividade, age na realidade, produzindo obra concreta, como quando se diz: deve-se pôr mãos à obra; e a obra como produto final de uma atividade produtiva, como obra arquitetônica, obra intelectual, obra tecnológica, obra de arte etc. Em Blanchot, a definição de obra literária perde sua pertinência, deslocando-a para o “fracasso da representação da experiência”, para o *desobramento* da obra que dominará seu pensamento a partir da década de 50.

A rigor, não existe um problema da literatura como tal no interior do pensamento de Blanchot, uma vez que todo seu pensamento é expressão da própria emergência da questão da literatura. O problema da possibilidade da literatura está onde se reúnem as grandes questões filosóficas de Blanchot, como a questão da possibilidade da obra literária. A perplexidade desse problema é ainda maior pelo fato de Blanchot o formular paradoxalmente nesse trecho de *A parte do fogo*: “Se a linguagem, e especialmente a linguagem literária, não se lançasse constantemente, previamente, para sua morte, não seria possível, pois é esse movimento em direção à sua impossibilidade que é sua razão e fundamento” (1997, p. 26-27)

Especialmente a literatura pressupõe certa noção de morte para ser possível e, por mais misteriosa que seja, a literatura não é um movimento sem destino. Mas essa morte, esse destino é impossível de ser atingido, como tentaremos sustentar. A própria impossibilidade de escrever, de passar do silêncio das coisas empíricas ao sentido da coisa escrita, é o que torna possível a escrita literária como a “voz” que se volta para o vazio e tenta pronunciar o impronunciável: o silêncio, e acaba pronunciando uma ausência dupla, tanto a ausência do silêncio das coisas sensíveis, quanto a ausência da calma das ideias abstratas. Esse problema culmina neste paradoxo: como pensar a legibilidade da obra carregando em si mesma sua ilegibilidade? Ou como entender que ao nosso movimento de avanço em direção à obra, sucede seu afastamento?

A dignidade da questão da literatura, de acordo com Blanchot, participa de um momento em que o mundo histórico ainda não foi erigido ou então já foi desfeito, e reside num espaço em que o “saber” não é saber de uma verdade nem admite uma demonstração. Longe de ser apolítica, literatura e revolução se assemelham porque ambas acontecem no ponto exato em que o tempo da história estaciona (espécie de “greve” que interrompe o trabalho do Espírito), o que permite conceber formas políticas que só poderiam nascer da imaginação artística e da revolução. E não sendo também inimiga do saber, a literatura reivindica a autonomia para se colocar em questão se emancipando do domínio da ciência e da teoria, entregando-se ao mistério e à incerteza, ampliando a consciência humana no âmbito do fazer artístico; o que nos incita a experimentar variações subversoras da percepção estética majoritariamente estabelecida, variações essas mais íntimas e abertas à arte literária.

Uma abordagem que negligencie esta dinâmica da incerteza, da mobilidade incessante dos conceitos, da prescindibilidade de uma *epoché* ou de uma *Aufhebung* e porventura se arrisque isolar premissas num sistema demasiado rígido pode deixar escapar algo de suma importância à experiência do pensamento. (Ferraz, 2018, p. 15)

Desse modo, esta pesquisa dedicada a um filósofo como Maurice Blanchot abraça a tarefa de interrogar a estabilidade daquilo que parece sólido, a legitimidade do que é instituído pelo discurso, a previsibilidade do que se admite como óbvio e, principalmente, a possibilidade do que tem sua razão no impossível. Um estudo dessa natureza pretende deixar uma contribuição de hipóteses plausíveis de leitura, aproximações e contrastes relevantes, além de interpretações profundas no que tange o problema da experiência-limite como experiência da impossibilidade de morrer. Essa questão, de modo geral, ainda não apareceu em território brasileiro examinada e aprofundada nos circuitos de pesquisa acadêmica especializada. A presente pesquisa intenciona, portanto, expor e examinar essa questão.

1º CAPÍTULO – SILÊNCIO E NEGAÇÃO DA LINGUAGEM

1.1 A Negatividade do trabalho literário

a negação não apenas separa o outro ser da singularidade de sua existência, ou eu de mim mesmo, mas também abre o espaço entre eu e um outro, proporcionando assim a condição essencial para toda comunicação e compreensão possíveis.
– Rodolphe Gasché¹⁴

Dentre as noções-chave com as quais é possível demarcar conceitualmente o pensamento que Blanchot formula de uma experiência literária, elegemos a noção de *Silence* (trad. do francês: “silêncio”), seguindo sua conexão com a de *mort* (“morte”), de *négation du langage* (“negação da linguagem”), de *travail littéraire* (“trabalho literário”) e de *engagement littéraire* (“engajamento literário”), noções essas que, devidamente circuladas e explicitadas, permitem reformular a questão da experiência literária. Essas noções aparecem articuladas no tecido dos ensaios de Blanchot que estão reunidos sob o título *La part du feu*, publicado no fim da década de 40.

Após a abstenção de Blanchot em relação à escrita política no espaço dos jornais – tendo em conta que durante a década de 30 ele esteve bastante engajado com uma parte extremista da direita francesa –, no momento de conversão política¹⁵ e resolução de sua vocação literária, seu pensamento germina a noção de experiência-limite, mas ainda sem essa designação, formulando desde essa época o núcleo paradoxal dessa noção porvir: trata-se do paradoxo que concebe a escrita literária relacionada a uma inatividade que se lança constante e previamente em direção à impossibilidade de escrever; muito semelhante ao que ele pensa anos depois acerca da possibilidade de morrer, que adviria precisamente da própria impossibilidade de morrer.

Postulamos que a experiência literária é uma experiência na linguagem e com a linguagem, experiência essa que a princípio descreveremos, seguindo Blanchot, como

¹⁴ “negation not only separates the other being from the uniqueness of its existence, or myself from myself, but also opens the space between me and an Other, thus providing the essential condition for all possible communication and understanding.” (Gasché, 1996, p. 52. *Tradução nossa*)

¹⁵ A conversão política do jovem Blanchot é, no mínimo, intrigante. O biógrafo Christophe Bident relata em seu livro *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, o jovem Blanchot em seu período universitário – por volta da década de 20 – simpatizante da *Action Française*, que foi um movimento nacionalista de extrema-direita que colaborou com os nazistas durante a guerra, sendo bastante influente nos meios jornalísticos devido a ideólogos como Charles Maurras. No início da década de 30, quando data o período em que Blanchot morou em Paris, cerca de três textos foram publicados por ele em meios de comunicação associados a *Action Française*, porém, como esses movimentos reacionários inconformados com a terceira república eram heterogêneos, havia também um movimento dissidente no qual Blanchot “muito rapidamente entraria (...) e publica em vários de seus jornais. Ele teve chance de desenvolver suas opiniões políticas escrevendo inúmeros artigos publicados em 1932 e 1933.” (Bident, 2019, p. 44. *Tradução nossa*) Ciente do perigo iminente para a Europa, o jovem Blanchot se torna opositor da Alemanha de Hitler, mas movido por uma germanofobia partilhada do espírito daquela época.

movimento de destruição da linguagem ordinária e consequente metamorfose de sua natureza sob uma condição impessoal. A noção blanchotiana de linguagem literária até a década de 50 ainda se apropriava em certa medida do conceito hegeliano de *Negativität* (“Negatividade”), introduzido no ambiente intelectual francês alguns anos antes de Blanchot escrever o artigo *La littérature et le droit à la mort*. Defenderemos, apoiando-nos em Rodolphe Gasché, que a negação da linguagem literária de Blanchot desfruta de um “status diferente daquele que ela ocupa em Hegel” (Gasché, 1996, p. 53. *Tradução nossa*)

Blanchot parece se apropriar de forma infiel do conceito de Negatividade e de tópicos hegelianos em voga no seu tempo para conduzir a filosofia de Hegel à exaustão, fazendo-a implodir a partir de sua própria lógica interna, ultrapassando-a, por fim, uma vez que o modelo idealista hegeliano e o de seus intérpretes esbarrariam com sua própria impotência do conceito dialético no estranho e contraditório espaço imanente da literatura. Preferimos a expressão ‘negação da linguagem literária’ em vez de ‘Negatividade’ por conta da tendência à não-conceitualização, tendência que se torna cada vez mais forte na filosofia tardia de Blanchot.

1.1.1 Heranças conceituais e infidelidades

No período da escrita e da publicação d’*A parte do fogo*, final da década de 40, Blanchot está dialogando diretamente com uma leitura de Hegel difundida por Alexandre Kojève, que ofereceu seminários introdutórios à *Fenomenologia do Espírito* de Hegel uma década antes, enquanto sucedia o cargo de seu conterrâneo Alexandre Koyré como professor da École Pratique de Hautes Études, em Paris. Anotações desses cursos foram reunidas por Raymond Queneau, sob o título *Introduction à la lecture de Hegel*, sendo publicadas em 1947, o que fez estender o seu raio de influência para além daqueles que assistiram presencialmente os cursos lotados de Kojève. Essa introdução influenciou toda uma geração de jovens pensadores franceses. Paulo Arantes, em seu artigo *Um Hegel errado mas vivo*, comenta a propósito desses seminários como “o episódio filosófico mais significativo da cultura francesa dos anos 30.” (Arantes, 1991, p. 73)

Nesse ambiente filosófico, um dos conceitos que mais se destacava era o de Negatividade. Cada pensador que surgiu a partir desse período e sob essa influência imprimiu nuances particulares sobre o conceito de Negatividade. Tendo isso em vista, impõe-se a necessidade de retomar a Negatividade tal como esta se encontra na paisagem conceitual redesenhada por Kojève; paisagem essa – importante salientar – que executa uma apropriação

infiel dos conceitos hegelianos. “Kojève acabou transformando a austera *Fenomenologia* num folhetim onde se narra a gênese do mundo moderno.” (Arantes, 1991, p. 74)

Não entraremos numa discussão mais aprofundada dessa infidelidade da interpretação kojéviana para com a filosofia de Hegel. No que tange os propósitos do nosso estudo, apesar do enviesamento ideológico os seminários de Kojève, promovendo leituras equivocadas da *Fenomenologia*, seria irrelevante aqui corrigir a interpretação de Kojève sobre Hegel ou mesmo resgatar uma leitura mais fiel acerca deste último, sendo-nos suficiente destacar a recepção do conceito particular de Negatividade e sua vizinhança teórica, precisamente no período de difusão da obra hegeliana numa França em que Hegel passava quase por um desconhecido; recepção essa capaz de surtir forte influência em pensadores distintos como Blanchot e Sartre.

Não menos infiel, essa noção conceitual de Negatividade será reapropriada por Blanchot para elaborar suas próprias considerações acerca da linguagem em geral e da linguagem literária em particular. Acerca disso, Gasché escreve o seguinte: “Blanchot deve muito aos conceitos de negação e negatividade de Hegel. Mas sua ênfase na morte como condição para a idealidade da linguagem (...) mostra a negação desfrutando de um status diferente daquele que ela ocupa em Hegel.” (Gasché, 1996, p. 53. *Tradução nossa*)

Além das indicações textuais do próprio Blanchot no ensaio *La littérature et le droit à la mort*, em que afirma explicitamente que afirma “A negação está ligada à linguagem” (Blanchot, 1949, p. 314. *Tradução nossa*), essa inferência é observada também por comentadores brasileiros como Bylaardt, ao sustentar que “O conceito de negatividade é fundamental no pensamento de Maurice Blanchot, e se estende aos variados conceitos de morte no espaço literário, que permeiam toda sua obra.” (Bylaardt, 2013, p. 182, *grifos nossos*) Não sustentamos que o conceito de Negatividade se estenda às variações do pensamento sobre a morte em todos os escritos de Blanchot mais próximos de uma prosa crítica (*A parte do fogo*, *O espaço literário*, *O livro porvir*, *Conversa Infinita*, *A literatura do desastre*), mas que esse conceito desempenha um papel determinante no momento inaugural de sua filosofia literária.

O estudo de Barbosa corrobora essa observação indo um pouco além: “Para Blanchot, a obra talvez seja uma *negatividade pura*, no sentido em que foi entendida por Hegel nos termos da ‘má-infinitude’.¹⁶ Negatividade porque nega qualquer espécie de concretização, qualquer

¹⁶ A má-infinitude em Hegel significa uma infinitude que não é plena e verdadeiramente infinitude, porque ela é uma infinitude sem fim, carente de um momento real de finitude, logo, uma infinitude que exclui a finitude não seria uma “boa infinitude”, ela seria má pois ainda estaria limitada em sua oposição com a finitude. Blanchot flerta com a má-infinitude de modo evidente quando afirma, acerca das consequências do paradoxo do escritor, o fato de que sua influência “está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe escapa.” (Blanchot, 1997, p. 305, *grifos nossos*)

espécie de positividade.” (Barbosa, 2017, p. 38, *grifos nossos*) Salles confirma essa mesma interpretação, escrevendo que “Blanchot retém, sobretudo da filosofia hegeliana da linguagem, as ideias de *supressão* e de *negação*.” (Salles, 2014, p. 22, *grifos nossos*)

O conceito de Negatividade nos parece importante para Maurice Blanchot em um de seus momentos ensaísticos, enquanto um artifício de apropriação literária de um conceito filosófico tal como reinventado por Kojève, porém, esvaziado de sua carga conceitual. Blanchot pensa uma Negatividade descarrilhada numa negação infinita e irreconciliável, portanto, não acreditamos que o conceito de Negatividade fundamente o pensamento de Blanchot, tampouco que sua apropriação literária infiel desse conceito perdue ao longo da evolução de seu pensamento. O que interessa ao pensamento de Blanchot em 1949, principalmente com o texto “A literatura e direito à morte”, é abrir “uma fenda na dialética para tratar do fenômeno literário revertendo, por sua vez, a teoria do sentido de Kojève em direção à afirmação da ambiguidade e do não-sentido.” (Ferraz, 2018, p. 71)

A originalidade de Blanchot nesse período não está no uso do vocabulário, do qual pega emprestado dos debates de seu tempo, antes, sua originalidade se situa na maneira controversa com que se apropria da interpretação corrente e a reverte – a saber, como bem afirma Ferraz, “a teoria do sentido de Kojève”, ela própria já infiel a Hegel –, para enfim começar a esboçar a sua própria meditação acerca da natureza da linguagem e da literatura.

Desde a perspectiva de uma ciência filosófica sistemática, a *Fenomenologia do Espírito*,¹⁷ texto que inaugura o sistema hegeliano, contém a história da autoformação do Espírito (*Geist*) – ou segundo interpretações antropológicas: o ser do homem –, narrando cada figura do processo em que a consciência (*Bewußtsein*) progride dialeticamente até atingir o saber absoluto. Na paisagem conceitual do sistema hegeliano, a Negatividade cumpria um papel lógico bem definido, sendo intimamente vinculada com a natureza da dialética hegeliana. Marcuse observa que a filosofia de Hegel parte do postulado de que “os fatos que aparecem ao senso comum como indícios positivos da verdade são, na realidade, a negação da verdade, tanto

¹⁷ Composta pela combinação de duas palavras gregas, *φαινόμενον* e *λόγος*, a “fenomenologia” é a ciência que se debruça sobre os fenômenos. Uma “fenômeno-logia” é literalmente uma ciência do fenômeno, uma ciência daquilo que aparece. O que aparece é tomado como experiência da consciência em que esta se forma para a ciência, ou seja, a consciência tem um modo próprio de aparecer; em seu modo próprio de aparecer ela experimenta a si mesma nos momentos necessários de sua autoformação para o saber absoluto. Tais momentos podem ser reconstituídos, e essa experiência pode de ser exposta e conhecida, de acordo com a filosofia sistemática de Hegel.

que esta só pode ser estabelecida pela destruição daqueles. (...) todas as formas do ser são perpassadas por uma negatividade essencial” (Marcuse, 1978, p. 37)

O acento no negativo da Negatividade dialética de Hegel está centrado em um sentido ontológico. Tal Negatividade não é essencialmente destrutiva, senão porque a destruição pertence apenas a um dos momentos do real, portanto, sua Negatividade também prepara o lugar para um momento construtivo e criativo de uma positividade reconciliada. Hegel, mesmo numa época em que imperava a busca por uma filosofia sistemática e totalizante, carrega o mérito de reabilitar a categoria do *devir*, enquanto processo imanente de se conceber a verdade. A rigor, a verdade, efetivamente falando, brota apenas do movimento do devir. A verdade efetiva do humano, o “ser do homem” não está dado como pronto e acabado; antes, o “homem” tem de *tornar-se* homem, tem de encontrar as condições para realizar a determinação essencial do seu conceito. Enquanto isso não acontece ele não se torna homem, permanecendo apenas um animal consciente que obedece não a si mesmo, mas aos seus instintos naturais e, portanto, não é homem ainda, uma vez que carece da certeza da “consciência-de-si” (*Selbstbewußtsein*).

Antes de tudo, o homem deve *desejar* se tornar homem, assim Kojève interpreta, colocando o desejo como origem da ação: “Oriunda do desejo, a ação tende a satisfazê-lo, e ela só pode fazer isso pela negação, pela destruição ou, ao menos, pela transformação do objeto desejado” (Kojève, 2002, p. 12)

Sem desejo, o homem não age nem aparece. É sua ação que abraça o devir homem, emancipando-se da vida animal para satisfazer seu desejo em tomar consciência-de-si. “o Desejo é o que explica o nascimento da ipseidade a partir da Vida, ela mesma tempo e inquietude.” (Arantes, 1991, p. 75) Grosso modo, negar sua animalidade objetivamente determinada permite afirmar sua humanidade subjetivamente indeterminada. Todavia, esse processo é mais complexo do que parece. O processo em que certos animais abandonaram seus impulsos naturais e passaram ao desejo de se tornar homens, dando início à história, foi sangrento e moveu muita luta de vida ou morte. Em última instância, o que humaniza um desejo é ele ser o desejo por outro desejo, isso significa que, para Kojève, Hegel considera que os humanos não desejam coisas, mas outros desejos: “o desejo antropogênico difere portanto do desejo animal (...) pelo fato de buscar não um objeto real, ‘positivo’, dado, mas um outro desejo.” (Kojève, 2002, p. 13)

Ao humano pertenceria o desejo por outros desejos, ou melhor, o desejo pelos desejos dos outros humanos, numa palavra: reconhecimento. “A consciência-de-si só alcança sua satisfação em uma outra consciência-de-si.” (Hegel, 1992, p. 25) Hegel teria exposto esse processo do desejo por reconhecimento da consciência-de-si na passagem da *Fenomenologia*

conhecida como “Dialética do senhor e do escravo”. Essa passagem se encontra na seção A do quarto capítulo chamado “A verdade da certeza de si mesmo”; a seção é chamada “Independência e dependência da consciência de si: Dominação e Escravidão” (Hegel, 1992, p. 126-134) No entanto, esta não seria uma argumentação simplesmente alegórica, pois ela trata da origem da história universal em seu movimento dialético, conforme Kojève: “a dialética histórica é a dialética do senhor e do escravo.” (Kojève, 2002, p. 15)

Resumidamente, o processo do conceito da consciência-de-si tem início no “puro Eu indiferenciado” (Hegel, 1992, p. 125), que é tomado como objeto imediato. Depois, a imediatez se denuncia como mediação absoluta, tomando a forma do desejo desde que o objeto independente seja ultrapassado e conservado, ou conforme o termo de Hegel: *aufheben* (trad. do alemão: “suprassumido”).¹⁸ Por fim, chega-se à duplicação da consciência-de-si com a satisfação do desejo, com a elevação da certeza em verdade, em que a consciência-de-si é objeto para consciência, mas esse objeto é o seu ser-Outro.

Sozinha, uma consciência-de-si nada alcança para si mesma. Seu movimento obedece a uma duplicação em que a unidade é dada numa diversidade, numa diferença que separa momentos opostos, isto é, consciências-de-si diferentes; ao passo que nessa mesma diferença elas são tomadas como não-diferentes, como um mesmo movimento de consciências-de-si. A duplicação do conceito da consciência-de-si coincide com o momento do reconhecimento; a partir deste, a consciência-de-si encontra a sua essência fora de si, no Outro, numa outra consciência-de-si.

Aquela luta de vida ou morte em prol do reconhecimento, luta que expõe a dialética da história universal por meio da alegoria do Senhor e do Escravo, sucede do seguinte modo: tudo começa com dois oponentes lutando mortalmente um contra o outro para obter reconhecimento, para se tornar consciência-de-si. Acontece que em algum momento decisivo dessa luta um dos oponentes se apegará à vida mais do que tudo, isolando-se e se diferenciando do outro que se apegou ao reconhecimento como verdade do seu ser-para-si. Ao vencer a luta, uma consciência-de-si confronta a outra com uma escolha: a própria morte ou a escravidão. Ao ser vencida, a consciência-de-si subjugada se depara com a iminência de morrer, mas prefere aceitar viver como escrava da vencedora. Assim se opõem dois momentos da consciência-de-si, o que permite surgir um tipo de reconhecimento: “uma, a consciência independente para a qual o ser-

¹⁸ Trata-se da flexão do verbo *Aufheben*, que no seu uso corriqueiro tem um sentido ambíguo de “levantar” e “guardar” ou “conservar”. No movimento inerente a esse conceito, Hegel entende que as contradições apreendidas segundo a unilateralidade das determinações finitas do entendimento encontram sua *Aufhebung* por meio do pensar especulativo, que *ultrapassa* aquele entendimento ao mesmo tempo que *conserva* as suas determinações, agora abandonadas de seu isolamento e inverdade para servir de momento necessário à compreensão da verdade.

para-si é a essência; outra, a consciência dependente para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o senhor, outra é o escravo.” (Hegel, 1992, p. 130)

Nesse ponto se instaura a desigualdade que discrimina o senhor de seu escravo. A consciência do senhor é puro ser-para-si, já a consciência do escravo, aprisionada na figura da coisidade, é ser-para-outro. Enquanto a consciência independente tem sua essência no ser-para-si, a consciência dependente tem sua essência na vida, mantida à mercê da vontade do senhor. A vida do escravo passa a depender diretamente da satisfação do senhor, que deseja diversas coisas para sua satisfação pessoal. A existência do escravo consiste, portanto, em praticar a *Negatividade do trabalho*, transformando em objeto o que para o senhor é apenas desejo; o escravo assim o faz negando a realidade objetiva dos elementos e seres naturais. “Como todo o esforço é feito pelo escravo, o senhor só tem de desfrutar da coisa que o escravo lhe preparou, e negá-la, destruí-la, ao consumi-la. (...) é unicamente graças ao trabalho do outro (...) que o senhor é livre em relação à natureza” (Kojève, 2002, p. 22)

Contudo, a Negatividade praticada pelo escravo não é absoluta, pois, uma vez terminado o trabalho, o escravo não tem o direito de desfrutar o que foi produzido por ele. Sua existência está restrita ao processo produtivo e negativo à disposição da consciência-de-si do senhor, que participa passivamente do processo da Negatividade sem se submeter ao seu trabalho, sendo ativo apenas no fim, que consiste em consumir e usar os bens explorados pelo trabalho escravo.

Antes do trabalho, o homem ficava à mercê de seu instinto natural, porque o que fazia era simplesmente caçar e recolher alimentos para se saciar imediatamente. Já o trabalho resulta de um fardo que advém da angústia do escravo ante a morte, angústia imposta pelo vencedor da luta, que arriscou a sua vida até o fim e desprezou a esfera meramente natural. Mas, com o trabalho, o escravo transcende a esfera da natureza, reprime seu instinto e resiste à satisfação dos seus desejos imediatos. Por meio do trabalho, o escravo de fato se emancipa da influência compulsória da natureza, tendo a chance de a governar um dia, ao menos é o que Kojève sugere. O escravo dá forma artificial à natureza, e da Negatividade do seu trabalho surge o mundo técnico: a natureza modificada incessantemente e sempre mais aperfeiçoada.

Se o desejo verdadeiramente humano é o desejo de uma consciência-de-si que deseja o desejo de outra consciência-de-si, então o desejo do senhor não atingiu a verdade desse conceito porque seu desejo por reconhecimento não encontra um reconhecimento genuíno, de uma genuína consciência-de-si para si, visto que o escravo, tomado como coisa ou animal, não é verdadeiramente reconhecido como humano. No momento em que o senhor consuma seu desejo por reconhecimento, esse reconhecimento é falso na medida em que advém de um objeto que

ele possui e não de um ser humano livre. A verdade do senhor é mediada pelo escravo e seu trabalho, mas essa verdade contradiz o que deveria ser: reconhecimento livre entre iguais.

De maneira mais ampla, a Negatividade própria da esfera do trabalho se objetiva historicamente enquanto trabalho negativo do Espírito. A dimensão da cultura humana, isto é, todas as realizações das sociedades em seu tempo histórico, os reinos, os Estados, as guerras e as revoluções, enfim, toda a trama da história universal teria como modelo inicial a Dialética do Senhor e do Escravo, para Kojève. A luta pelo reconhecimento, algo completamente inatural, estranho ao mero animal, engendrou e continuaria engendrando os resultados do trabalho negativo do Espírito na história universal, trazendo tais resultados sob a claridade da Razão e conservando a expectativa de conciliação total entre as duas consciências-de-si com o autêntico reconhecimento no fim do processo negativo, ou seja, no fim da história.

1.1.2 Problema do começo da escrita

O primeiro paradoxo literário que Blanchot começa a remexer num de seus textos mais famosos, “A literatura e o direito à morte”, é o paradoxo do escritor que, de modo indireto, diz respeito ao paradoxo do começo da escrita. O paradoxo do escritor concerne precisamente à essência do começo da escrita por meio das atividades do escritor enquanto escritor, uma vez que seu propósito é participar ativamente desse começo. Nesse sentido, Blanchot considera que o escritor “não é um sonhador idealista, não se contempla na intimidade da sua bela alma, não se enterra na certeza interior de seus talentos. Seus talentos ele os põe na obra,¹⁹ isto é, *necessita da obra que produz* para se conscientizar deles e de si mesmo.”, e continua:

O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra; mas, então, como pode a obra existir? “O indivíduo, diz Hegel, “não pode saber o que é enquanto não for levado, pela operação, até a realidade efetiva; parece então não poder determinar a meta sua de sua operação antes de ter operado; e, todavia, ele deve, sendo consciência, ter antes, diante de si, a ação como integralmente sua, isto é, como meta.” Ora, é o mesmo para cada nova obra, pois tudo recomeça a partir do nada. (1997, p. 293-294, *grifos nossos*)

Blanchot se vale aqui de um vocabulário hegeliano para descrever uma situação que Hegel não se dedicou particularmente, assim, termos conceituais como “trabalho”, “nada”,

¹⁹ Blanchot em *A parte do fogo* não havia postulado ainda a diferença entre livro e obra (*livre et œuvre*), diferença tão cara para os argumentos antipsicologizantes do conceito de obra no pensamento de Blanchot em *O espaço literário*, distanciado também do conceito hegeliano de obra. Essa distinção aparecerá no próximo capítulo, quando tratarmos dos temas de *O espaço literário*, onde Blanchot, a partir de 1950, propõe um vocabulário original.

“operação” e “meta” são tomados de empréstimo na tentativa de expor o paradoxo do escritor, que “necessita da obra que produz”, pois escrevendo-a ele se torna efetivamente um escritor dotado de talento reconhecido, mas, ao mesmo tempo, obra alguma pode ser escrita sem a presença prévia do talento necessário para a deixar efetivamente escrita. Aqui surge o paradoxo do começo da escrita, que exige tanto a meta determinada de um projeto de obra a se escrever, quanto a operação determinada que traz a obra à realidade concreta do mundo, ao tempo e ao espaço físicos.

E é o mesmo ainda quando ele realiza a obra parte por parte: se não tiver diante de si sua obra como um projeto já de todo formado, como pode ele a considerar como meta consciente de seus atos conscientes? Mas, se a obra já está inteiramente presente em seu espírito e se essa presença é o essencial da obra (as palavras aqui sendo consideradas acessórias), por que ele a realizaria mais do que isso? Ou então, como projeto interior, ela é tudo o que será e o escritor, desde esse instante, sabe dela tudo o que dela pode aprender e a deixará, portanto, repousar em seu crepúsculo, sem traduzi-la em palavras, sem escrevê-la; mas, então ele não escreverá, não será escritor. Ou então, tomando consciência de que a obra não pode ser projetada, mas apenas realizada, que ela só tem valor, de verdade e de realidade, pelas palavras que a desenvolvem no tempo e a inscrevem no espaço, ele começará a escrever, mas a partir do nada e em vista do nada – e, de acordo com uma expressão de Hegel, *como um nada trabalhando no nada*. (Blanchot, 1997, p. 294, *grifos nossos*)

Se o escritor, para se tornar verdadeiramente escritor por meio de uma obra escrita, deve a conceber interiormente como projeto sem esquecer de a produzir exteriormente como produto material, então de que modo entender o sentido desse movimento que vai do trabalho do nada à obra realizada e ainda em acordo com uma unidade entre meta e ação? Para Hegel, a Negatividade não apenas faz parte da realidade bruta, como impulsiona o movimento da história; sendo assim, seria coerente supor que a obra literária, que também faz parte da história, obedecesse a lógica do movimento dialético, vindo à luz por meio desse mesmo processo que tem origem no trabalho do negativo. Ao menos assim pareceria diante de certo ponto de vista acerca da literatura. Justamente esse ponto de vista é colocado em questão por Blanchot.

A fim de explicitarmos a natureza do trabalho que engendra a obra literária, algo mais básico tem de ser resolvido: quando a obra literária começa? Como antecipamos, essa é uma das primeiras questões que Blanchot move em “A literatura e o direito à morte”, ensaio que versa sobre a possibilidade da literatura e, com menos destaque, a possibilidade da morte.

Um escritor potencial talvez se veja como alguém sem talento para escrever. Mas se só tivesse os talentos necessários, ainda não seria escritor se não escrevesse palavras sobre um papel. Essa contradição aparentemente insignificante cria um círculo problemático: “Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade

para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever.” (Blanchot, 1997, p. 293)

Afinal, o que há de objetiva e imediatamente dado para que o trabalho do negativo possa negar, dando início à produção literária? Não seriam os talentos que o escritor iniciante mal sabe se possui, também não seria sua existência enquanto escritor, posto que, até a existência concreta da obra, tampouco existe um escritor. Se a obra tivesse sua verdade na mera intenção, num projeto que reside totalmente na representação particular daquele que intenciona escrever, então ela não faria apelo a uma operação, a um ato exterior que determinaria o que foi operado de acordo com sua meta estipulada. A meta da obra, por sua vez, se apoia sobre um projeto que antecipa, na consciência que a projeta, tudo o que poderá compor a obra concreta. Mas o que é essencial na obra, sua operação ou seu projeto pensado?

como projeto interior, ela é tudo o que será, e o escritor, desde esse instante, sabe dela tudo o que dela pode aprender e a deixará, portanto, repousar em seu crepúsculo, sem traduzi-la em palavras, sem escrevê-la; mas, então, *ele não escreverá, não será escritor*. (Blanchot, 1997, p. 294, *grifos nossos*)

Com essa objeção, Blanchot aponta para outro elemento necessário da criação literária: um ato concreto. O escritor possui a verdade de quem ele é, possuindo assim o conhecimento de seu talento para escrever, somente quando entrar em operação, quando pegar a caneta e escrever, mas, ao mesmo tempo, somente pode realizar semelhante operação se antes possuir em sua consciência a sua ação de escrever como meta, como projeto. No entanto, a meta, o projeto por fazer não é a obra literária. Enquanto puro pensamento, intenção de um plano e uma meta, não há obra literária ainda, pois apenas na realidade objetiva das palavras escritas é que a obra existe, enquanto ato exterior daquele que escreveu no papel ou outro meio. Percebe-se quão problemático é o paradoxo do escritor em torno do começo da obra literária.

A resposta de Blanchot à pergunta anterior, a saber: “o que há de objetiva e imediatamente dado para que a Negatividade da produção literária possa negar?”, consiste em declarar que nada está imediatamente dado no início do processo literário e é precisamente a partir do *nada* que a obra começa.

tomando consciência de que a obra não pode ser projetada, mas apenas realizada, que ela só tem valor, de verdade e de realidade, pelas palavras que a desenvolvem no tempo e a inscrevem no espaço, ele começará a escrever, mas a partir do nada e em vista do nada – e, de acordo com uma expressão de Hegel, como um nada trabalhando no nada. (Blanchot, 1997, p. 294)

O começo literário é um começo abrupto porque não há uma solução para o impasse que exigia do escritor talento para escrever e escrever para confirmar se tinha talento. Ao contrário do trabalho do negativo, o começo da escrita não possui um estado positivo do qual transforma em algo verdadeiro graças à negação. O começo é imediato e sem uma solução lógica para o paradoxo do escritor e a existência do seu talento. Escreve-se imediatamente, sem advertência ou concessão superior. O escritor começa a escrever a partir do nada e tendo o nada como meta. O próprio escritor é um nada que, trabalhando no nada, produz, no entanto, alguma coisa diferente de nada. A fim de pôr à prova o talento de escrever, o nada do escritor se insere em circunstâncias e indica motivos; estas e estes não interessam tanto para o processo literário, o que importa mesmo é a obra sendo escrita negando as suas próprias circunstâncias e os motivos encontrados. Quanto à pergunta acerca do que é essencial na obra, se é sua operação ou seu plano, Blanchot parece dizer que a obra não começaria sem um plano que a imagine possível e sem uma operação que a torne atual, no entanto, essencial mesmo na origem da obra literária é um duplo nada: o não ser de qualquer operação e o não ser de qualquer capacidade criativa.

Quanto às circunstâncias que levam o escritor a escrever, as mesmas não obedecem a um chamado da necessidade da escrita, no fundo, a literatura é indiferente a tais circunstâncias, pois uma obra pode surgir de qualquer circunstância, de um motivo nobre, de uma experiência traumática ou de um capricho supérfluo; no fundo, nada disso tem importância, o que importa é simplesmente começar a escrever, e começar sempre a partir do nada. Esse começar a escrever quer dizer simplesmente que a obra surge em sua realidade porque o tempo físico fez parte do seu começo, um momento do tempo físico foi eleito para iniciar a obra e tentar a superação do paradoxo do escritor, isto é, o paradoxo da impossibilidade de escrever ou da certeza da consciência escritora.²⁰

Podemos supor, no ponto de partida da maior das obras, a circunstância mais fútil; essa futilidade não compromete nada. (...) Qualquer obra é obra das circunstâncias: isto quer dizer simplesmente que essa obra teve início, que começou no tempo e que esse momento do tempo faz parte da obra, já que, sem ele, ela só teria sido um problema insuperável, nada mais do que a impossibilidade de escrever. (Blanchot, 1997, p. 295)

²⁰ Que a obra tenha um começo, ou apenas o sinal de um começo, não implica necessariamente que a obra tenha um fim. “Uma obra foi escrita”, isso quer dizer apenas que agora está implícito que alguém é escritor. No entanto, ainda poderíamos questionar: algo certamente está escrito, mas isso que está escrito é uma obra? Isso que está escrito é a obra? O interesse por questões como essas é melhor abordado no *Espaço literário*.

De puro desejo de escrever, a obra se transformou em uma coisa escrita, objetivamente dada através de encadeamentos de palavras e de frases nas quais o escritor, aquele que teve o trabalho de escrever, reencontra-se a si mesmo e aprova o que está escrito tal como está escrito. Antes, o que ele tinha era uma ideia, uma meta, um projeto que, na verdade, representava tudo menos uma obra, sendo apenas uma possibilidade, algo ainda por escrever. Depois que foi escrito, tudo isso mudou. O escritor passou a existir, ele supostamente ganhou a certeza de sua consciência-de-si escritora. O escritor finalmente está satisfeito com o que escreveu, até se confunde com aquilo que escreveu, uma vez que esse escritor que ora surgiu nasceu com aquelas palavras escritas no papel. Tudo está perfeitamente em seu lugar, sem necessidade de acréscimos ou cortes. Essa é a certeza do escritor porque a evidência da obra escrita também é a certeza daquele que não tinha talento ou não sabia se tinha talento para escrever, mas agora sabe que é escritor; como se, numa inversão da “lei da causalidade”, a obra fizesse o escritor: identificado e confundido naquilo que escreveu, pura tradução dele mesmo.

A obra saiu das sombras da noite subjetiva para reaparecer sob o brilho da clara objetividade. Outrora impossibilidade de escrever, agora ela se efetiva em um objeto inteligível, intersubjetivo: qualquer pessoa alfabetizada e interessada pode se apropriar dela. Todavia, ao escritor parece perturbador o fato de ter de ser reconhecido pelos leitores para existir concretamente como escritor de uma obra. Blanchot expõe esse estranhamento sentido pelo escritor diante da realidade pública que a obra ganha.

O autor vê os outros se interessarem por sua obra, mas esse interesse é diferente daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo, e esse outro interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente em que ele não reconhece a perfeição inicial. Para ele a obra desapareceu, ela se torna a obra dos outros, a obra em que eles estão e ele não está, um livro que toma seu valor de outros livros, que é original se não se parece com os outros, que é compreendido porque é o reflexo dos outros. Ora, essa nova etapa não deve ser negligenciada pelo escritor. Como vimos, ele só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades. Assim, ele está na obra, mas *a própria obra desaparece*. (Blanchot, 1997, p. 296, *grifos nossos*)

Notamos algo parecido acontecer com o processo da consciência-de-si. A obra, quando chega ao público leitor, em algum momento descobre uma contradição para o escritor que a fez. As interpretações que os leitores dão à obra contradizem o significado que o escritor concebeu para ela. A certeza da obra deveria ser encontrada na leitura do outro, no seu exterior, mas a obra tal como é lida pelos outros não é a verdadeira obra do Eu puro do escritor, ao menos não é aquilo que esse Eu imaginou ter feito. Sua essência está na obra que ele fez, assim como a essência do senhor está na dominação e a essência do escravo está no objeto do trabalho.

Contudo, o trabalho não liberta o escravo, sua autolibertação é abstrata, a dominação também não liberta o senhor, que não é reconhecido verdadeiramente nem consegue encontrar uma satisfação; por fim, a obra do escritor desapareceu nas inúmeras interpretações discordantes entre si dos leitores que a comparam com obras estranhas à sua.

A obra é o que ele fez, não é esse livro comprado, lido, triturado, exaltado ou esmagado pelo curso do mundo. Mas, então, onde começa, onde termina a obra? Em que momento existe? Por que torná-la pública? Por que, se é preciso preservar nela o esplendor do puro eu, fazê-la passar ao exterior, realizá-la, em palavras que são as de todo o mundo? (Blanchot, 1997, p. 296. *Tradução modificada*)

Essas questões: “onde começa, onde termina a obra?”, principalmente a questão do começo da escrita, persistem em se recolocar. Nesse momento o escritor se encontra num impasse sem saber como proceder. Poderia tentar isolar completamente sua obra do mundo exterior e não dar chance alguma de apropriações nem de interpretações. Isso só ocorreria de fato se a obra permanecesse no anonimato da noite, sem uma “realidade concreta” dada no exterior, restrita tão somente ao interior da mente do escritor como mera possibilidade, ou então esquecida numa gaveta sem o acesso de outros. Mas, enquanto segredo, ela nunca seria obra.

No conto “O milagre secreto”, presente na coletânea *Ficciones* de Jorge Luis Borges, encontramos um exemplo de uma dessas “existências privadas” da obra. O personagem principal, o escritor judeu Jaromir Hladik, é capturado pela polícia secreta da Alemanha nazista, sendo condenado à morte após verificarem suas ligações com o judaísmo. Passa cerca de dez dias na prisão. Ali, na maior parte do tempo, imagina as infinitas possibilidades de sua execução, vangloriando-se de ser imortal enquanto não chega o dia determinado, mas logo quando chega a véspera da execução, ele se recorda de sua tragédia inacabada, uma obra que compensaria por todas as obras medíocres que ele havia traduzido. Pediu então a Deus que lhe concedesse um ano de vida a fim de terminar sua obra. Surpreendentemente, seu pedido foi atendido. No dia seguinte, quando já estava no pátio da prisão, diante de uma fila de soldados com rifles apontados para ele, prestes a ser executado, eis que um milagre secreto acontece: o próprio tempo havia paralisado.

Um ano inteiro solicitara a Deus para terminar seu trabalho: um ano lhe outorgava, sua onipotência. Deus laborava para ele um milagre secreto: matá-lo-ia o chumbo alemão, na hora determinada, mas em sua mente um ano transcorria entre a ordem e a execução da ordem. (Borges, 1999, p. 72)

O único tempo que ainda transcorria era o da sua mente, que podia perceber todas as coisas ao seu redor totalmente imóveis. Tendo passado alguns dias existindo somente na

autopercepção de seu pensamento, enfim percebeu o que tinha acontecido, Deus havia permitido que terminasse mentalmente sua tragédia. Trabalhou nela em cada detalhe. Revisou-a e a escreveu até o fim, tudo isso desde o seu interior, em sua mente de escritor, revolvendo suas memórias das passagens antes escritas e planejadas. Até que, tendo passado um ano no seu pensamento e tendo colocado fim à obra, o mundo exterior recuperou o movimento. Jaromir gritou de desespero e um disparo o matou, junto com sua obra, que não chegou a alcançar um momento do tempo, uma realidade material e exterior como ato de uma operação concreta.

Outra alternativa, oposta a essa existência privada da obra como a do escritor do conto de Borges, seria um escritor se dar por vencido e abrir mão dessa pureza de si, deixando que o leitor desde de sempre se apodere da obra, “criando-a”, por sua vez. Isso significaria, para o escritor, que este poderia escrever diretamente para o leitor até se identificar com ele. No entanto, isso também estaria fadado ao fracasso, pois se supõe que o leitor não se interessaria por uma obra escrita por ele mesmo. O leitor busca algo diferente, uma experiência nova que possa transformá-lo, da qual ele possa aprender o que não sabe e adquirir o que não possui. E assim se anulam uma a uma as alternativas diante desse dilema do desaparecimento da obra.

Que a obra desapareça assim que concebida é algo inevitável, trata-se de seu modo mesmo de realização. O escritor, que deveria se sentir nela reconhecido como sendo a tradução dele mesmo realizada na obra, não aceita tal realidade como sendo aquela que ele projetou em sua consciência de artista. Sua meta abandona essa realidade evanescente da obra junto aos leitores – evanescente porque ela se realiza desaparecendo – para abraçar a verdade dessa obra: o ideal não atingido por ela. Blanchot menciona, então, outro estágio da contradição presente no paradoxo do escritor: o da consciência honesta.

os valores em jogo no esforço da criação, a autenticidade desse esforço; é tudo o que, acima da obra, sempre em dissolução nas coisas, mantém o modelo, a essência e a verdade espiritual dessa obra tal como a liberdade do escritor quis mostrar, podendo reconhecê-la como sua. A meta não é o que o escritor faz, mas a verdade do que faz. Nisso, ele merece ser chamado consciência honesta, desinteressada: o homem honesto. Mas atenção: na literatura, assim que a probidade entra em jogo, a impostura está ali. A má-fé é aqui verdade, e, quanto maior é a pretensão à moral e à seriedade, mais certo ganham a mistificação e o engodo. (Blanchot, 1997, p. 298)

Em um novo estágio do paradoxo do escritor, este entende que a sua verdade, a essência da obra literária está separada da sua manifestação enquanto obra publicamente admitida como tal. Essa verdade da obra é a intenção incólume do escritor, os seus valores incorruptíveis que ele procurou traduzir em palavras na obra, tudo o que partiu da sua consciência honesta e que foi mal compreendido pelos leitores. No entanto, essa honestidade ignorada do escritor está

acompanhada da desonestidade, de acordo com Blanchot. Esse capricho pela arte, que descredita a realização da própria obra, que a condena como um fracasso, parece que ao mesmo tempo se consola com esse fracasso, afirmando-se e se vangloriando nele: “Escutemos essa honesta consciência (...) O trabalho foi um fracasso, ela não se incomoda: ele está plenamente realizado, pensa ela, pois o fracasso é sua essência, seu desaparecimento faz com que ele se realize, e ela se alegra, *o insucesso a satisfaz.*” (Blanchot, 1997, p. 298, *grifos nossos*)

Uma explícita pretensão à sinceridade na literatura parece abrir brechas para a má-fé, permitindo que a insinceridade se infiltre. O espírito de uma obra costuma repousar na sua própria indiferença e desinteresse pelos resultados que a fortuna despejou sobre a obra, principalmente quando ela nem chega a ser muito conhecida. Retomando o jargão hegeliano, do ponto de vista do escritor a obra realizada está em contradição com seu conceito. O trabalho da obra literária, ainda que aparentemente tenha algumas características em comum com o trabalho em geral, tal como o trabalho do escravo na alegoria hegeliana da Dialética do Senhor e do Escravo, carrega certa singularidade.

Uma obra literária pode transformar o mundo humano, isso é inegável, visto que ela tem de ingressar de algum modo na história para se efetivar e em alguns casos algumas até contribui para o avanço dessa história universal, supostamente seguindo o sentido determinado pelo Espírito. Porém, essa existência exterior da obra pode nos levar a inúmeros enganos. Tomemos, por exemplo, certos efeitos que a obra possa gerar favorecendo o movimento da história, efeitos nos quais o escritor talvez encontre justificada a sua vocação numa necessidade superior, ditada pelo próprio Espírito do tempo (*Zeitgeist*), como se sua existência finita fosse um nó valioso na trama universal da Razão; ou será que tudo isso não passaria de um mal entendido, um acidente?

O trabalho em seu caráter instrumental escapa a si mesmo ao transformar-se no mundo. O escritor, por sua vez, busca a obra e produz apenas um livro. Este, em sua realidade, pode atuar no mundo (...), mas ao fazê-lo despersonaliza aquele que o escreveu, já que a verdade do mundo, a efetividade, não é a sua. (Barbosa, 2017, p. 39)

O fim (*télos*) que o escritor dá à sua obra não coincide com o fim (*télos*) como finalidade cumprida pela história universal, ou como coloca Barbosa, não coincide com a verdade do mundo pois neste mundo o escritor produz apenas um livro. Blanchot comenta que o escritor costuma valorizar mais o conceito que ele mesmo concebeu para sua obra. Já o que ela se torna depois, na leitura do público ou nos planos do Espírito do tempo, sustenta frequentemente um estranhamento do conceito inicial da obra, uma descaracterização do que ela significa para o escritor que a ideou; e mesmo se esse escritor aceitar essa eventual apropriação, acabará caindo

no autoengano do desinteresse de quem escreve tendo em vista tão somente servir ao interesse do leitor. Justamente nesse drama da consciência honesta, o autoengano, às vezes escondido, encontra sua morada:

O escritor é seu primeiro enganado, e se engana no exato momento que engana os outros. Ouçamo-lo ainda: afirma agora que sua função é escrever para os outros, que, escrevendo, só tem em vista o interesse do leitor. Afirma-o e acredita. Mas não é nada disso. Pois, se não estivesse primeiro atento ao que faz, se não se interessasse pela literatura como sua própria operação, não poderia nem escrever; não seria ele a escrever, mas ninguém. Por isso, apesar de tomar como garantia a seriedade de um ideal, apesar de se atribuir valores estáveis, essa seriedade não é sua seriedade, e ele não pode nunca se fixar definitivamente onde pensar estar. (Blanchot, 1997, p. 299)

Blanchot percebe que o processo literário é composto por momentos diferentes, alguns opostos uns aos outros e inclusive contraditórios entre si, logo, são momentos inconciliáveis entre si, que aparentemente não se superam dentro de uma ordem dialética. Se o escritor decide escrever somente para si mesmo e para celebrar a verdade do seu mundo interior, quando sua obra chegar ao público, o interesse alheio tomará conta dela e o que ele não escreveu será lido; o que ele ignorou será sublinhado, o que foi escrito para a distração de um só se tornará objeto de uma seriedade que concerne a todos. Se o escritor decide escrever para o interesse de todos e se esquecer de si mesmo, acontece o contrário. Os leitores, em algum momento, não acreditarão que seus interesses estejam satisfatoriamente representados pelo escritor e pensarão que ele não possui a credibilidade necessária para defender tais interesses. No primeiro caso, os leitores esvaziam a obra das intenções vindas do escritor; no segundo, o escritor esvazia sua própria obra acreditando que ela mantém lealdade com uma verdade exterior.

A dificuldade reside no fato de o escritor não ser apenas vários num só; cada momento dele mesmo nega todos os outros, exige tudo para si e não suporta conciliação nem compromisso. O escritor deve ao mesmo tempo responder a várias ordens absolutas e absolutamente diferentes, e sua moralidade é feita do choque e da oposição de regras implacavelmente hostis. (Blanchot, 1997, p. 301)

Aqui, a constatação de Blanchot considera que o escritor em seu processo de escrita se multiplica em versões contraditórias de si mesmo. Em cada uma dessas versões, uma exigência cobra algo do escritor ao mesmo tempo que visa excluir as outras, cada exigência sendo o contrário de uma outra. Se uma lhe pedir para abandonar a forma da expressão e os meios em vista de preservar o conteúdo, outra lhe pede para esquecer o conteúdo e valorizar somente a forma. Uma exigência quer ver escrita sua verdade mais íntima, enquanto outra quer que ele não revele algo de si. Há aquela que o quer escrevendo para si mesmo como se ninguém fosse

ler e a que o quer escrevendo para os outros, como se sua essência fosse idêntica àquela da consciência do escravo: ser-para-outro. E assim por diante numa confusão interminável.

Que lei seguir? Que voz ouvir? Mas ele deve segui-las a todas. Que confusão, então; a clareza não é sua lei? Sim, a clareza também. Portanto, ele deve se opor a si mesmo, negar-se afirmando-se, encontrar na facilidade do dia a profundidade da noite, nas trevas que nunca começam a luz certa que não pode terminar. Deve salvar o mundo e ser o abismo, justificar a existência e dar a palavra ao que não existe; deve estar no final dos tempos, na plenitude universal, e ser a origem, o nascimento do que acaba de nascer. Será ele tudo isso? A literatura é tudo isso nele. (Blanchot, 1997, p. 302)

O escritor se encontra assediado de todos os lados por exigências incompatíveis, e nada permite fixá-lo. No limite, a literatura parece oscilar entre os extremos e, ainda que sua essência não termine no puro nada, quem parte à procura pela essência da literatura será surpreendido pelo vazio (*vide*). Lá onde o negativo atua sobre o vazio é que se pode encontrar uma potência criativa gigante. Mas a obra literária é aquela da qual, como começamos a indicar, a Negatividade de seu trabalho contribui acidentalmente à dialética histórica, logo, o trabalho que culmina na obra literária não tem uma finalidade posta nessa dialética histórica, sequer tem qualquer finalidade. Isso se deve à nuance que Blanchot imprime sobre o conceito de Negatividade:

Sem dúvida, Blanchot deve muito aos conceitos de negação e negatividade de Hegel. Mas sua ênfase na morte como condição para a idealidade da linguagem, para a constituição do Outro, e mais frequentemente para a comunicação, mostra a negação desfrutando de um status diferente daquele que ela ocupa em Hegel. (Gasché, 1996, p. 53. *Tradução nossa*)

Gasché é lapidar nessa passagem ao comentar sobre o conceito de Negatividade em Blanchot. A Negatividade aqui ganha uma nuance que a interliga com a morte como “idealidade da linguagem”. Não se trata de uma idealidade como em Hegel, em que a Ideia se autoconcretiza a partir do processo dialético da Negatividade, pois a idealidade da linguagem não se autoconcretiza com a morte, que é exigida no limite como condição de impossibilidade. Esse detalhe serve para indicar a direção não dialética, portanto não hegeliana, que a filosofia de Blanchot se lança, se apropriando dessas terminologias filosóficas para conceber sua filosofia literária, agindo de uma maneira análoga a que costuma reservar a escritores literários. Conforme Pavini:

Em momento algum do pensamento de Blanchot encontramos a tentativa de redução daquele artista ou daquele literato, mas a ampliação de seu próprio pensamento, na medida em que todo o pensamento original de Blanchot parte desses pensamentos

artísticos que ele traz para o debate. Quando o ensaísta francês lança palavras sobre Mallarmé, Kafka, Nietzsche, Artaud, entre outros, o que se revela é mais *seu próprio pensamento* do que uma análise desses autores, que ele vê como amigos, como companheiros para aventura do pensar. (Pavini, 2019, p. 265, *grifos nossos*)

A ampliação do pensamento de Blanchot com o exercício de apropriação criativa da literatura de alguns escritores consagrados é algo que serve primordialmente à expressão singular de uma filosofia literária, conjugando o rigor e a penetração de uma leitura pontual com a intenção dominante no período intelectual tomado sob consideração (década de 40).

Essa breve leitura dos parágrafos preliminares do ensaio “A literatura e o direito à morte” se aproxima da interpretação antropológica de Kojève acerca da Dialética do Senhor e do Escravo presente na *Fenomenologia do espírito* de Hegel porque no fundo o ensaio de Blanchot a pressupõe do modo tácito, dialogando com essa interpretação antropológica. Uma das primeiras tentativas de resposta para a possibilidade da literatura como uma deterioração da realidade ativa e produtiva no mundo pela palavra literária deve, de maneira precedente, partir da questão que interroga os limites práticos de um sistema de pensamento que subordina a ideia de literatura à construção racional, histórica e dialética da realidade, isto é, uma ideia de literatura que se a insere no trabalho do negativo obrado pelo *Zeitgeist*.

Essas observações nos permitem formular a seguinte questão: há uma real diferença de natureza entre a obra fruto do trabalho literário e os objetos advindos do trabalho do escravo na dialética do Senhor e do Escravo? Trabalho esse que, importante frisar, seria um pequeno momento do trabalho do negativo na dialética da história universal. Se o senhor ou o leitor nega a obra literária quando a encontra disponível para ser lida, não estariam ambos incluídos no movimento do trabalho do negativo? Ou então, como mais nos inclinamos a defender, não se trataria mais de Negatividade do trabalho literário, mas sim de negação da linguagem ordinária, precisamente com o intuito de liberar as potências irreduzíveis e os “infinitos ruins” que endossam a linguagem literária?

Para aprofundar melhor a especificidade da Negatividade do trabalho literário – o fato dessa Negatividade, quando pensada no âmbito literário, desgastar-se e se desfazer de seu conteúdo dialético no movimento de negação próprio da linguagem literária –, temos de voltar à raiz de um problema que é objeto do debate de Blanchot com Sartre no ensaio “A literatura e o direito à morte”, a saber: o problema do ser ou da natureza da linguagem; problema esse que no fundo assenta de modo elementar a questão de se e como uma literatura engajada seria possível para Blanchot e para Sartre.

1.2 Sartre, Blanchot e o problema da linguagem

1.2.1 A questão da literatura engajada

Teríamos de ser muito pretensiosos para acreditar que contemos dentro de nós belezas inefáveis que a palavra não é digna de exprimir. Além disso, desconfio dos incommunicáveis: são a fonte de toda a violência. (...) Não, não valem mais do que a nossa vida e é pela nossa vida que é preciso julgar-nos; o nosso pensamento não vale mais do que a nossa linguagem e deve-se julgá-lo pela forma com que a utiliza.
– Jean-Paul Sartre²¹

O debate de Sartre e Blanchot acerca do problema da literatura engajada se nutre de uma discordância entre duas concepções de linguagem irredutíveis. A nossa hipótese interpretativa de leitura assume que se for verdadeiro que a natureza da linguagem se transforma ao se diferenciar de sua forma ordinária para se tornar literatura, então todo problema envolvendo a literatura teria sua origem em última instância num problema de linguagem, de maneira que bastaria conhecer a concepção de linguagem que sustenta cada pensamento literário para que a ideia de literatura que radica nessa concepção seja elucidada, permitindo nos aproximar do problema original com mais segurança.

A pesquisa temática do pesquisador brasileiro Jefferson Barbosa em torno de Blanchot e Sartre é de caráter descritivo. A mesma tem o mérito de localizar o ambiente intelectual comum que ambos animaram, ambiente esse marcado pela interpretação kojeviana do conceito de Negatividade de Hegel –, além de notar pontos em que os dois filósofos franceses se aproximam. A descrição da concepção de literatura em Blanchot e em Sartre feita por Barbosa é uma descrição geral e permite entender o modo e os pressupostos como cada um filosofou sobre a literatura, sendo em muitos momentos uma explicação plausível e bastante relevante. Todavia, apesar de sua excelente exposição captar de passagem que o debate acerca da literatura envolve uma questão relativa à linguagem, essa constatação não é considerada com mais atenção. A contraposição entre eles, ainda que mencionada, não foi desenvolvida por Barbosa desde a raiz, restando apenas a impressão de contraste. Sendo assim, há uma necessidade em se explicitar a discordância pontual entre Blanchot e Sartre partindo do *problema da linguagem*.

A pesquisa de Barbosa sobre Blanchot enfatiza a experiência da escrita como um poder de tornar a morte possível, enquanto nós, de nosso lado, temos uma chave de leitura ligeiramente diferente. A experiência da escrita não é um poder, mas uma impotência, precisamente a impotência de morrer, a morte como realização impossível; ainda que sua possibilidade não seja excluída por conta dessa experiência, o movimento na literatura –

²¹ Sartre, 2004, p. 208-9.

movimento que torna a morte possível – tem origem na condição de impossibilidade da morte. Ademais, Barbosa se pauta muito pelo conceito hegeliano de Negatividade, tentando inserir o pensamento blanchotiano nessa direção, mas deixando de lado o esgotamento que o próprio Blanchot promove da Negatividade. Desse modo, Barbosa se desvia de uma elucidação dessa questão elementar – e que representa, ao nosso ver, a força pulsante do debate em torno do problema da possibilidade da literatura engajada –, para tratar diretamente do resultado que as considerações sobre a linguagem conduzem.

Compreendemos que as afirmações maiores desses escritores sobre a literatura estão ligadas a uma prévia reflexão que eles fazem sobre a linguagem e sobre o uso que dela faz a literatura por meio da escrita. Mas a questão em jogo é a ambiguidade que mencionamos acima, a dupla face: numa delas se desenha essa forma de autenticidade fora do verdadeiro, fora do saber, na outra, a tarefa que a totalização em curso lega do futuro, a fim de que se realize a vida humana. (Barbosa, 2017, p. 15)

É precisamente em torno dessa “prévia reflexão” sobre a linguagem e a consequência que a mesma lega à literatura, que se volta e se concentra o nosso principal interesse. Outro comentador brasileiro, Cid Ottoni Bylaardt, em um artigo que também expõe essa contraposição entre Sartre e Blanchot em torno da literatura de modo detalhado, mostra os vestígios desse debate implícito entre os dois pensadores. Os pontos discordantes, as contraposições, a partir de uma contextualização mais elaborada, aparecem com evidência, com Bylaardt o debate é revivido de modo mais direto, porém, o que ganha de precisão, perde com relação aos pormenores dos argumentos. Não obstante Bylaardt bem apresentar o debate, em sua exposição sobressai algo que também está na de Barbosa, a observação de que as concepções de literatura de Sartre e Blanchot são opções alternativas disponíveis para os críticos e leitores se pautarem, como se ambas pudessem coexistir sem maiores consequências, mesmo uma contradizendo radicalmente a outra.

Em Barbosa lemos:

O debate que surge entre eles, sobre a ação específica do escritor e o seu engajamento, adentra a segunda metade do século XX e parece fundar um partidarismo pelo qual o crítico se decide em sua crítica, partidarismo que reflete, também, os mecanismos da pesquisa em literatura. Ambos representam uma posição distinta, são caminhos críticos que se intensificaram com seus textos e terminaram por disseminar tantas outras intervenções. (2017, p. 7)

De maneira similar a Barbosa, Bylaardt, no último parágrafo do seu artigo, em tom provocativo reitera essa observação exterior aludindo ao partidarismo dos intérpretes literários: “Muito se escreveu e muito se escreverá sobre essas posições, e todos os que se dedicam à

literatura acabam tomando o partido de uma delas; ou, talvez, de alguma outra intermediária. Será que se pode falar em um ‘vencedor’?” (Bylaardt, 2011, p. 118)

Uma “posição intermediária” supõe conciliar Sartre e Blanchot, algo que nossa leitura não concebe como possibilidade plausível extraída desse debate em particular. Reconhecemos a contribuição intelectual com as explicitações de cada comentador, porém, propomos aqui uma leitura diferente da de Barbosa e Bylaardt sobre o debate entre Blanchot e Sartre. Por mais que as posições contrárias desses dois filósofos suscitasse as oposições tradicionais presentes na própria história da literatura, ao menos da parte de Blanchot não existe a pretensão de endossar um partido ou uma corrente de uma teoria literária, embora valorize a pesquisa e o estudo das Letras. Em nossa interpretação não sugerimos que a solução do problema da literatura poderia ser decidida em um partidarismo do leitor ou mesmo do crítico, que se aproximam do debate desde o exterior, deixando de perceber a fragilidade da própria escolha em relação à literatura.

Curiosamente, há uma passagem em “A literatura e o direito à morte” que lança uma intuição surpreendente sobre o engajamento do escritor com a obra literária:

Todos compreendemos que a literatura não se divide e que nela escolher seu lugar exato, convencer-se de que se está realmente onde se quer estar, é expor-se à maior confusão, pois a literatura já nos fez passar, insidiosamente, de uma vertente à outra, já nos transformou naquilo que não éramos. Esta é a traição, esta é também sua verdade torcida. (Blanchot, 1997, p. 320)

De acordo com essas afirmações, a literatura não admite um tratamento baseado numa decisão arbitrária e pessoal, decisão que pretende alimentar uma segurança sobre onde o leitor ou crítico está pisando, tampouco acena para uma atitude que almeja a uniformidade no todo da literatura. Assim, a escolha de uma concepção de literatura em detrimento de outra produz uma falsa segurança, pois a qualquer momento a literatura pode alterar o sentido de seus elementos de maneira radical e acabar nos fazendo sustentar, insidiosamente, o que consideramos insustentável. Eis a primeira regra do jogo literário que convém enfatizar: a literatura é trapaceira.

Talvez por ignorância dessa regra subliminar, ao reagir às tendências teórico literárias do séc. XX, muitos intelectuais franceses pareciam divididos em duas “fações” opostas e inconciliáveis acerca da questão relativa ao escritor, seu engajamento e sua obra. Tal “partidarismo” decorreria das duas perspectivas sobre a literatura que então vigoravam: a literatura da práxis de Jean-Paul Sartre e a nulidade da literatura de Maurice Blanchot no período do pós-guerra. Ambos os filósofos, no início em regiões distantes do espectro político, experimentaram à primeira mão potencialidades advindas da conjunção de escrita, literatura e

política. Segundo a historiadora Aline Magalhães Pinto: “Pensar a literatura para Blanchot, a partir do final dos anos 1940, significou explorar a força cáustica, volátil e volatizante do discurso literário e projetar o entendimento dessa força em um mundo já sem fundamentos. Blanchot está longe de estar isolado.”, e acrescenta:

Neste momento, a “questão da literatura” é um ponto concentrado de incertezas, uma tensão compartilhada pela intelectualidade francesa do imediato pós-guerra. O fecundo debate intelectual no qual se insere Blanchot pode ser atestado pela circulação de revistas como *Esprit* e a *Tel Quel* e, principalmente, *Les temps modernes* fundada por J-P Sartre em 1945 e *Critique* criada por Georges Bataille em 1946. Embora mais próximo da *Critique*, Blanchot esteve ligado tanto a ela quanto a *Les temps modernes* como membro do comitê de redação, publicando em ambas vários artigos. Nas páginas dessas revistas estão impressas as discussões que aconteciam nos cafés, nas universidades, nos encontros nas casas dos escritores e editores. (Pinto, 2013, p. 27)

O nosso interesse principal se volta sobre o problema central desse debate, o da possibilidade de uma literatura engajada. A fim de oferecer uma abordagem mais detida e profunda, faz-se necessário revisitar a temporalidade histórica comum que deu origem ao problema do engajamento na literatura, do qual Blanchot e Sartre oferecem posicionamentos antagônicos.

No entanto, não pretendemos camuflar em nossa exposição uma abstenção diante do debate, mas tomaremos criticamente os principais argumentos sob consideração e avaliaremos qual dos pensadores se aproximou da literatura enquanto tal, qual dos dois *logoi* mais caberia à literatura a fim de ser pensada e apreendida em toda a sua complexidade e em consonância com as tendências artísticas da época. Em segundo lugar, talvez a “solução” que encontraremos para o debate não seja exatamente uma solução, mas a persistência do problema em um nível mais elevado e que merece um aprofundamento à parte, pois o debate de Blanchot e Sartre desemboca na política e na ética; porém, esse aprofundamento é descartado aqui pois nos desviaria dos objetivos principais.

Nossa incursão por esse debate atende apenas à necessidade de elucidar o sentido da noção de trabalho literário, mais precisamente sua relação com o sentido da história e a realidade da ação. Para uma introdução mais detalhada e resumida desse debate, há o já mencionado artigo de Bylaardt, chamado “*Alors, un chat est un chat ou un nonchat? O que Blanchot e Sartre têm a dizer um ao outro sobre literatura*” (2011, p. 103-119), a dissertação de Barbosa (2017) intitulada *O direito à morte e o compromisso literário: Maurice Blanchot e Jean-Paul Sartre*, além do artigo de Aukje van Rooden: *Kafka Shared Between Blanchot and Sartre* (2020, p. 239-259).

1.2.2 A literatura engajada segundo Sartre

Durante todo o último ensaio d’*A parte do fogo*, Blanchot tem Sartre como principal interlocutor não declarado. Além de “A literatura e o direito à morte”, outro ensaio desse mesmo livro dialoga com Sartre, mas de um modo mais explícito, trata-se de “Os romances de Sartre”, em que Blanchot questiona a pretensão de um romance de tese. Nestas críticas a Sartre, Blanchot considera que uma tese, não tendo surgido espontaneamente no reino da arte, quando aparece num romance dedicado a ela, move-se como que em terra estrangeira. Dispondo de mais credibilidade do que o necessário, a tese se despede da vividez que possuía no reino teórico do qual foi concebida e parece incapaz de se adaptar bem num mundo fictício que, ao invés de escondê-la, serve apenas para a evidenciar ainda mais.

Um ano antes de Blanchot publicar seus ensaios reunidos em *A parte do fogo*, Sartre publica *Que é a literatura?* (1947), onde se defende das críticas voltadas a sua posição acerca de uma literatura engajada enquanto escrita literária conscientizada e transformadora. Dividida em quatro capítulos, essa obra de Sartre levanta questões que ele julga não terem sido levantadas ainda no debate em torno do problema da literatura, a saber: “que é escrever?”, “por que se escreve?”, “para quem se escreve?”. Esse debate em torno do problema da literatura engajada surge na França pós Segunda Guerra. Essa época havia sido tomada por duas grandes guerras e enfrentado o regime ditatorial alemão. Ideais que animavam a Modernidade eram desfeitos, o destino da humanidade era avaliado com apreensão e pessimismo. O organismo social da cultura francesa precisava cicatrizar, recuperando-se desse período obscuro e se reconstruindo para cuidar do futuro há pouco ameaçado.

a literatura, as condições de possibilidade desse fazer tão estudado quanto enigmático, tocavam profundamente a questão política sobre o futuro da cultura e da nação francesa. Isso porque, naquele momento, a existência do mundo (como formação cultural europeia) e a existência da literatura dentro deste mundo estavam, de fato, *em questão*. (Pinto, 2018, p. 224, *grifo do original*)

Duas questões sobressaíam nos debates que surgiam nesse período. Uma era sobre o caráter da literatura, se sua essência era definível ou não; a outra, depreendendo-se da primeira, era sobre o lugar do escritor, se sua função – assumindo que realmente tivesse uma – estaria relacionada de maneira decisiva com o engajamento. Bylaardt nos ajuda a compreender (cf. *Alors, un chat est un chat ou un nonchat?...*, 2011) que Jean-Paul Sartre e Maurice Blanchot confrontam um ao outro respondendo essas questões, o primeiro com a obra *Que é a literatura?*, o segundo com “A literatura e o direito à morte”, último ensaio d’*A parte do fogo*.

Em conformidade com sua filosofia do existencialismo, Sartre tece sua resposta ao problema da possibilidade de uma literatura engajada sustentando como estatuto da literatura a ideia de liberdade e responsabilidade humana. Uma das consequências do existencialismo de Sartre é, segundo van Rooden (2020, p. 243. *Tradução nossa*)²², que estando

Privados de qualquer projeto maior e universal ao qual possamos recorrer e que nos tranquilize nas escolhas que fazemos, somos perpetuamente confrontados com a pesada liberdade de desenharmos os nossos próprios projetos de vida, ou melhor, de desenharmos as nossas vidas como o nosso próprio projeto.

O primeiro passo de Sartre no livro *Que é a literatura?* é isolar seu objeto, a literatura, das outras formas produtivas de arte, isto é, criadoras de coisas, visto que não é seu objetivo engajar todas as artes, mas demonstrar porquê a literatura exige o engajamento necessariamente. A pintura, a música, a escultura e inclusive a poesia são artes criadoras de coisas que absorvem o significado de uma emoção ou de uma ideia, segundo Sartre; o artista assim transforma os significados em objetos, mas suas obras não são “alegóricas”, não dizem outra coisa, não se referem a uma realidade exterior a elas mesmas. Numa pintura que pintasse a alegria ou num canto que cantasse a tristeza, os traçados e as cores não seriam signos da alegria, mas sim a própria alegria materializada em pintura, e as notas e os arranjos por sua vez não significariam a tristeza, mas seriam a própria tristeza tornada audível, transformada em música. Após essa transformação das emoções e das ideias em coisas, nada resta a dizer sobre elas, tornaram-se irreconhecíveis e inseparáveis dos objetos que constituem as obras de arte, são ilegíveis e intraduzíveis. Em última instância, tais obras de arte perderam sentido e, ausente este, as condições para haver engajamento também desaparecem.

Não duvido de que a caridade ou a cólera possam produzir outros objetos, mas neles elas ficarão atoladas da mesma forma; perderão o seu significado, restarão apenas coisas habitadas por uma alma obscura. Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajem? (Sartre, 2004, p. 12)

Quanto à escrita, esta pode assumir uma determinação ou uma indeterminação. No primeiro caso, ela compromete-se com o desvendamento, com a simplicidade de estilo e com a preeminência do conteúdo como algo a ser evidenciado; conteúdo sempre remetido a algum aspecto do mundo tal como ele é: eis a prosa, a literatura a serviço de uma utilidade pública, a

²² “Deprived of any larger, universal project we can tap into and that might reassure us in the choices we make, we are perpetually confronted with the ponderous freedom of designing our own life projects, or rather, of designing our lives as our own project.” (Rooden, 2020, p. 243)

saber, fazer conhecer as coisas e o estado das coisas, o que possibilitará engajamento. Já a escrita que assume uma indeterminação acaba ganhando uma importância menor para Sartre, pois nela a palavra não tem utilidade pública e se recusa a servir a um propósito concreto, tomando o lugar das coisas e retirando o sentido unívoco dos termos.

Se lido nas entrelinhas, essa denúncia de Sartre se volta às obras do surrealismo. Desde esta perspectiva, os pensamentos evocados pelas palavras são inconstantes, tudo se pulveriza em aparências e sentimentos voláteis, cada aprendizado extraído do texto foge à verdadeira intenção concebida pelo autor: eis como Sartre chama a “literatura de mensagem”.

quando um livro apresenta pensamentos inebriantes que oferecem a aparência de razões só para se dissolverem sob o nosso olhar e se reduzirem às batidas do coração, quando o ensinamento que se pode extrair dele é radicalmente diferente daquele que o autor quis dar, chama-se a esse livro mensagem. (Sartre, 2004, p. 26-27)

Quanto a essas duas formas de escrita, a primeira Sartre considera literatura autêntica, representada pelo gênero da prosa, enquanto a segunda é fruto de uma má-fé, seja partindo do escritor que propõe uma obra obscura, sentimental e sem valor prático, seja por parte do leitor que abre mão do engajamento, deixando de procurar numa ‘verdade da prosa’ a atualidade da sua situação,²³ respondendo assim com uma interpretação honesta, a generosidade daquele que escreve. Numa literatura de mensagem não convém procurar por uma tese: ou bem ela já envelheceu e se tornou inútil trazê-la à baila, ou ela nunca existiu ali e, portanto, a obra nada tem a nos ensinar, ou então a tese está tão bem escondida que é vão procurá-la: ela não foi levada a sério. Em todos os casos, a mensagem descaracteriza a prosa para Sartre porque não promove engajamento, ao contrário, ela afasta o leitor da sua situação concreta, desvincula-o das questões vivas e fazem da leitura uma mera fruição estética que, no limite seria irresponsável e desonesta.

Segundo Sartre, a poesia é uma arte que não flerta imediatamente com o engajamento, isso se deve ao fato de que a linguagem da poesia trata as palavras como algo cujo significado se fundiu com uma coisa, a palavra poética é como um ser natural que está além da utilidade, que não aceita servir ao ato de nomear, tornando-se então o espelhamento do que está fora da linguagem, de uma estrutura bruta do mundo. As propriedades fonéticas e sintáticas da

²³ O conceito de *situation* (“situação”) é central na filosofia de Sartre. Todo ser humano se encontra em uma situação na qual está inserido e da qual não pode abstrair, tal como desde o nascimento os indivíduos possuem um sexo biológico, uma classe social, uma cultura, geralmente um núcleo familiar etc. Certas condições preexistem ao indivíduo limitando suas escolhas, tais condições fazem quem ele é. Contudo, a liberdade aparece como a reação do indivíduo à sua situação dada, a sua liberdade é aquilo que ele faz a partir do que foi feito dele.

linguagem ganham destaque e dão forma ao significado representado como objeto e, em vez de criar frases, o poeta cria objetos de um ponto de vista sobre-humano.

[Na poesia] A emoção se tornou coisa, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada. (...) Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida a considerar, com os olhos de Deus, o *avesso da linguagem*? (Sartre, 2004, p. 18, *grifos nossos*. Colchetes nossos)

Essa noção sartreana de poesia e prosa retira seu fermento em certa teoria da linguagem, espécie de modelo especulativo que estabelece a diferença entre a verdadeira natureza da palavra e o desvio que ela poderia tomar, indo parar “fora da linguagem”. Com palavras se promove a fala, esta é uma espécie de ação comunicativa. Inicialmente, as palavras não são meros instrumentos ou objetos utilizados para a comunicação, antes, Sartre entende as palavras como a extensão dos órgãos sensíveis do corpo humano, e quando alguém fala é de dentro das palavras que fala, assim como se move e age de dentro de seu corpo espontaneamente, sem se conscientizar dele em cada momento. Vejamos se é procedente essa interpretação não-instrumental da linguagem no pensamento de Sartre ou se ela se contradiz.

O falante está *em situação* na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. (Sartre, 2004, p. 14, *grifos do original*)

Sartre condenava a mistura entre os gêneros da prosa e da poesia. Seu critério de distinção entre o gênero da prosa e o da poesia está na possibilidade da palavra em ser tomada como expressão de sentido, de aproximação dos objetos palpáveis no mundo, tal como acredita suceder com a prosa, ou, inversamente, está na recusa deliberada do escritor em se utilizar das palavras como forma de designação semântica para as coisas materiais, tal como defende ser o caso da poesia, em que a palavra se transforma numa coisa natural, num objeto do qual o significado se encontra emaranhado em suas propriedades não semânticas. A poesia é a linguagem virada do avesso: um desvio das relações humanas com o mundo para algo inessencial. Assim, a poesia nada desvenda com relação ao mundo. As palavras poéticas são objetos que nem mesmo estão no mundo, são espelhos que devolvem a própria imagem do poeta, que não se percebe mais na condição humana. A poesia, por excelência, estaria desobrigada a se engajar.

Ambas essas formas da palavra têm origem numa escolha livre por parte do escritor. Disso se segue que o escritor que decide se engajar deve confiar na prosa, nessa região em que a linguagem está de acordo com sua natureza enquanto linguagem: a de agir. Falar não seria uma impassibilidade, mas uma “ação secundária”, o princípio mesmo que daria origem a várias outras ações não necessariamente falantes, mas igualmente significantes, isto é, acompanhadas por uma consciência e revestidas por um propósito. A palavra desvenda a coisa que ela nomeia através do significado a que ela remete; rastreando a coisa numa posição da realidade e nos colocando frente a ela, a palavra abre nosso acesso às coisas que designa e antecipa nossos passos, sendo um meio de nos lançar numa situação do mundo.

Quando se está em perigo ou dificuldade, empunha-se um instrumento qualquer. Passada a dificuldade, nem nos lembramos mais se foi um martelo ou um pedaço de lenha. (...) faltava apenas um prolongamento do nosso corpo, um meio de estender a mão até o galho mais alto; era um sexto dedo, uma terceira perna – em suma, uma pura função que assimilamos. Assim a linguagem: ela é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles, é um prolongamento dos nossos sentidos. Estamos na linguagem como em nosso corpo; nós a *sentimos* espontaneamente ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos as nossas mãos e os nossos pés; percebemos a linguagem quando é o outro que a emprega, assim como percebemos os membros alheios. (Sartre, 2004, p. 19, *grifo do original*)

A palavra não é objeto, mas designação de objetos, estamos na linguagem como em nosso corpo. Quando falamos “nos tornamos linguagem”, por outro lado, isso é suficiente para desvencilhar a linguagem de uma concepção instrumental? Afora a própria analogia na citação anterior, da linguagem como instrumento manual, parece haver aí uma teoria não instrumental da linguagem, embora alguns intérpretes não concordem com isso: “a linguagem não está aí adiante, pronta para ser usada, com a distância da objetivação que Bornheim, equivocadamente, censura em Sartre. Como o corpo, a linguagem não é objeto: não uso minha mão para pegar um objeto; antes eu *sou* minha mão” (Moutinho, 2009, p. 295, *grifo do original*)

Frequentemente, o próprio corpo humano é considerado um instrumento em certas ocasiões em que é objetificado. Podemos suspeitar aqui de uma contradição anunciada não apenas na interpretação de comentadores acerca da concepção elementar de Sartre sobre a linguagem, mas também na natureza mesma da linguagem já em estado não literário; uma contradição que, todavia, não significa uma falsidade.

Para que um argumento evite tomar a palavra na condição de objeto e de instrumento, é necessário defender para a palavra uma espécie de estatuto subjetivo que não está dado imediatamente na realidade objetiva em sua região propriamente instrumental, assim, a palavra teria de ser ultrapassada em direção do seu significado, esse movimento permite ao falante

‘atravessá-la’ para além de sua objetividade de palavra, buscando o sentido que a acompanha, abrindo acesso ao mundo dos sentidos atribuídos aos objetos e acontecimentos; logo, o significado tem preeminência na comunicação do que a palavra que lhe serve de condutor, e a realidade objetiva das palavras, comparada à realidade do significado, é ‘inessencial’, acessória. Ora, tudo o que não tem finalidade em si mesmo e serve de meio para outra coisa, seja ele um objeto ou uma designação de objetos, tem caráter instrumental.

De acordo com Ana Cibele Fernandes:

Na prosa, a palavra não é utilizada como objeto, mas como designação de objetos. É a ideia que deve prevalecer, pois *as palavras são apenas instrumentos*. A finalidade da linguagem é comunicar. O prosador é aquele que *utiliza a linguagem como instrumento* e tem em vista mais a ideia que pretende manifestar do que a palavra que irá utilizar. (Fernandes, 2022, p. 23, *grifos nossos*)

Como um sexto dedo ou um sexto sentido, a linguagem para Sartre está colocada na atividade humana, sendo um interior que sonda o exterior e lhe atribui significado. A prosa não apenas constitui a essência da literatura como também realizaria a verdadeira natureza da linguagem. Ao desvendar as coisas por meio das palavras, o escritor toma consciência da situação em que se encontra, assumindo uma posição ativa diante dela e reivindicando sua liberdade para transformar o estado das coisas. Porém o solitário nada transforma, posto que o escritor não escreve só para sua consciência; antes, escreve para ser lido por outros, aproxima-se dos outros mediante a comunicação e, com a ajuda dos outros – que também se encontram numa situação passível de reivindicar a liberdade –, adquire a oportunidade de transformar os estados das coisas; conseqüentemente, transforma-se junto aos seus semelhantes.

De acordo com Sartre, o princípio da literatura é livre e ela não tem senão a liberdade humana por tema, uma vez que a liberdade de um indivíduo particular tem por pressuposto a liberdade de todos. Conforme explica Barbosa a respeito dessa ideia sartreana:

A prosa é a linguagem da liberdade porque é uma forma de ação no mundo. *Aquele que age através da literatura age desvendando, para quem o lê, a situação na qual se encontra*. (...) Aquele que resolveu designar o mundo com as palavras, ao invés de com elas fazer uma coisa fechada sobre si mesma, está lançado na situação, aberto às possibilidades de ser-para-outro, de ser para outra liberdade que não a sua. Significa dizer, também, que a prosa, linguagem voltada para a situação, cuja finalidade é o desvendamento, é um apelo à liberdade do leitor. Para Sartre, *escrever é reconhecer a liberdade do outro*. (Barbosa, 2017, p. 118, *grifos nossos*)

Sem a leitura a obra literária estaria incompleta, pois o leitor também cria a obra inteligendo o sentido implícito na sequência de signos de uma língua e doando sua subjetividade

para animar os personagens da narrativa; o leitor participa do desvendamento proposto pela obra porque o leitor é sempre um homem e uma mulher determinados(as) numa *situation*. Esse desvendamento, iniciado pelo escritor e continuado pelo leitor, é uma experiência dirigida que desfaz a ignorância sobre o que desvenda, a saber, as situações dadas, agora percebidas com transparência e objetividade, mas que não permitem qualquer isenção e imparcialidade sobre as mesmas por parte dos envolvidos, exigindo deles o engajamento. Dessa forma, o princípio e a finalidade da literatura é a libertação humana: o comprometimento com suas situações.

ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de *ação secundária*, que se poderia chamar de ação por desvendamento. (Sartre, 2004, p. 20, *grifos nossos*)

Guardemos, por um momento, essa comparação da escrita ou da fala com a ação concreta e do escrever ou prostrar com o “desvendar”, pois acerca disso há um contraponto interessante em Blanchot que trataremos em breve. A fala e a prosa promovem uma “apropriação” de uma situação dada, desvendando-a, o prosador ao mesmo tempo projeta nela sua negação, age de modo secundário antecipando as condições para eventualmente “agir de modo primário”, que seria pôr em prática a mudança efetiva da situação. O que podemos depreender dessa concepção de literatura restrita ao gênero da prosa – mas um conceito específico de prosa sustentado, agora sabemos, por uma teoria instrumental da linguagem – é o fato da prosa, aqui, ser análoga a uma ação; a saber, a ação de desvendar ou, então, de designar e nomear; além de que esse desvendamento, munido de intenções e expectativas, nasce da liberdade e se volta para o mundo humano no tempo histórico. “Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como *essencial* à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas” (Sartre, 2004, p. 49, *grifo do original*)

Assim, finalmente podemos vislumbrar os principais argumentos de Sartre nesse debate: 1) a natureza da linguagem é delimitada pelo uso de signos, assim, as palavras expressam significados, são designações de coisas, de estados ou de ideias, de modo que a linguagem se torna um instrumento do discurso, um meio que, além de ampliar a percepção, serve para estabelecer comunicação; 2) a prosa escrita é o lugar dos signos por excelência, ela não é desinteressada nem indiferente, o escritor escreve prosa porque já está engajado em um propósito determinado, a saber: desvendar uma situação para alterá-la; 3) a literatura, entendida

como prosa, exige duplo engajamento: de um lado solicitado pelo escritor, de outro compartilhado pelo leitor; por fim, 4) a liberdade está no centro da literatura, que surge a partir de dois atos de generosidade que se complementam. Escreve-se não apenas para desvendar uma situação concreta, exige-se engajamento para a transformar, almejando a conquista da liberdade, escrevendo-a nas páginas da história.

Sartre descobre uma enorme potência de contestação e insubmissão na literatura. Os que escrevem e os que leem literatura se tornam responsáveis pelas verdades expressas no que está escrito. Dado essas premissas, a literatura exige o engajamento necessariamente. Não obstante a literatura ter sua importância no que concerne o apelo a engajamentos sociais e políticos, reivindicando a liberdade humana na história, a literatura por si só não é suficiente para conquistar a liberdade, o próprio fato da mesma servir para nos lançar nas situações concretas pressupõe que o engajamento se volte para aquela “ação primária” que, no limite, é o que permanece sendo crucial para a efetivação do projeto intelectual do escritor, legitimando o compromisso de colocar tal projeto em prática junto ao leitor; ou então, conforme Sartre: “como, de outro lado, o mundo real só se revela na *ação*, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, *o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo.*” (2004, p. 49, *grifos nossos*)

Apesar de íntima da ação e da liberdade, a literatura não pode já valer por elas. Ainda que a literatura seja necessária para propagar o engajamento, ela não transforma o mundo diretamente, ela não move de fato as engrenagens da história porque a história só tem realidade com a ação. A literatura não é uma ação em sentido estrito, o próprio Sartre teve de admitir: “Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha” (2004, p. 53)

A consequência que ora extraímos da proposta sartreana de uma “literatura da práxis” é a da possibilidade incerta de realização da práxis e não da sua efetivação, ela é a conscientização duplamente ativa de uma situação social, política ou histórica, um ideal que se projeta no mundo perseguido por um desejo responsável e honesto pela liberdade, mas não é a sua consumação histórica definitiva. Há incompatibilidade entre palavra literária e ação. Essa consequência será crucial para Blanchot em suas considerações sobre o problema da literatura, mas antes abordarmos isso, é importante tomar nota acerca do problema da linguagem desde a concepção blanchotiana de linguagem a fim de ressaltar os pontos de divergência, também alguns de convergência, no debate com Sartre.

1.2.3 A literatura engajada segundo Blanchot

De início é possível descartar para o pensamento de Blanchot uma teoria da linguagem perfeitamente definida. Há comentadores que discutem se seu pensamento sequer possui teoria, visto que sua exposição filosófica ensaística de Blanchot costuma questionar teorias, além de que suas questões filosóficas não se colocam na forma de uma reflexão sistemática, sendo uma exposição mais próxima do modelo especulativo da meditação. Para Hasse e Large:

Se em Blanchot pode ser dito haver uma teoria, esta, paradoxalmente, é uma *anti-teoria*. Para ele a experiência de ler é *singular* e os textos resistem a uma interpretação final e fechada. Leitura e textos escapam, portanto, a toda definição da literatura e das teorias literárias, dado que estas são generalizações. (2001, p. 23. *Tradução nossa*)²⁴

Esse tipo de meditação antiteórica se estende longamente sobre o que a aventura de escrever impõe àqueles que a ela se consagram. Para Maurice Blanchot, escrever é *l'interminable, l'incessant* (“o interminável”, “o incessante”). As sutilezas no pensamento de Blanchot estão inclusive na forma do enunciado de suas questões. Conforme Gasché: “a questão ‘o que é’, cuja forma (‘a forma da questão’) assume uma essência ou substrato para o seu objeto, torna-se espúria quando aplicada à literatura.” (1996, p. 34. *Tradução nossa*)²⁵

A interessante tese sobre a insuportabilidade da escrita no pensamento de Blanchot, de Erika Mendes (2020, p. 63), confirma essa interpretação precisamente no momento em que expõe a aproximação entre Blanchot e Jean Paulhan:

A questão blanchotiana não incide sobre a fórmula de Paulhan: «O que?» (O que é a literatura?), mas propõe-nos pensar «Como?» (*Como* a literatura é possível?). Este deslocar (relançar) da questão tem consequências teóricas profundas uma vez que não reenvia para uma tentativa de compreensão ontológica da literatura. (*grifos do original*)

A recusa a uma compreensão ontológica da literatura será trabalhada mais extensamente no nosso próximo capítulo, no entanto, é interessante notar que bem cedo Blanchot já acena para essa direção. O seu pensamento desloca a formulação fundamental de sua meditação daquela de uma reflexão filosófica tradicional, ontológica, de modo que ele considera não

²⁴ “If Blanchot can be said to have a theory of literature, it is, paradoxically, an *anti-theory*. For him the experience of reading is *singular* and texts resist a final and closed interpretation. Reading and texts, therefore, escape all definition of literature and literary theories, as these work by generalizations.” (2001, p. 23, *grifos do original*)

²⁵ Conforme Rodolphe Gasché, a própria forma da questão reflexiva, de que Blanchot atenção chama (1997, p. 292-293), já denuncia os limites em que a mesma pode ser questionada: “the ‘what is’ question, whose form (‘the form of the question’) assumes an essence or substratum for its object, becomes spurious when applied to literature.” (1996, p. 34)

apenas que a pergunta “o que é literatura?” só recebeu respostas insignificantes, como também que a mesma carece de toda seriedade, além de que a pergunta metafísica pelo ser literário da literatura procura confrontar um “objeto” instável, contraditório e que, no limite, se faz inapreensível, portanto, a literatura se torna impossível de ser tomada com seriedade pelo questionar metafísico tradicional.

Constatamos com surpresa que a pergunta: “O que é a literatura?” só recebeu respostas insignificantes. Mas existe algo mais estranho: *na forma dessa pergunta, algo parece retirar-lhe toda a seriedade*. Perguntar: O que é a poesia?, O que é a arte? Ou mesmo: O que é o romance?, podemos fazê-lo e foi feito. Mas a literatura, que é poema e romance, parece ser elemento do vazio, presente em todas essas coisas graves, e sobre que a reflexão, com sua própria gravidade, não se pode voltar sem perder sua seriedade. (Blanchot, 1997, p. 292-293, *grifos nossos*)

É curioso que a forma da pergunta “τί ἐστὶ...;”, ou “o que é...?”, quando se volta não somente para a arte literária, mas para todas as formas de arte, implica em uma frustração em seus resultados por conta de seu modo característico de perguntar. Trata-se de uma pergunta cujo perguntar é pela definição. Sendo assim, a forma da questão filosófico-reflexiva da metafísica tradicional – desde a grega até a contemporânea – perde toda sua seriedade quando se dirige à literatura. Questão filosóficas possuem um horizonte interrogativo específico aberto a partir de sua formulação basilar, horizonte esse que já contém seus limites, seus pressupostos mais fundamentais, conseqüentemente, tais questões antecipam as possíveis respostas, ademais, “Todo discurso puramente reflexivo arrisca na verdade reconduzir a experiência do exterior à dimensão da interioridade” (Foucault, 2009c, p. 224) É precisamente contra essa redução da experiência do exterior à dimensão da interioridade (uma interioridade construída pela tradição metafísica) que a literatura propaga suas tensões, contestando a cisão entre sujeito e objeto.

Perguntar “o que é literatura?” – nessa forma característica da reflexão que pergunta “o que é...” – já é tomá-la como um fato atual verificável, como um objeto indubitavelmente dado. Mas as respostas acabam sendo insignificantes e frustrantes porque diante desse tipo de questão, a resposta da literatura aparece vazia: “a pergunta se dissolve diante de todas as tentativas de encontrar uma definição para a literatura. (...) os alicerces da própria pergunta desfazem-se numa mutação caleidoscópica de trajetórias possíveis, traduzindo a *ausência de fundamento* ou *de substancialidade da literatura*” (Mendes, 2020, p. 69, *grifos nossos*)

As considerações de Blanchot sobre a questão da linguagem, apesar de aparecerem espalhadas como um tema sempre retomado no interior de uma discussão permanente dos problemas literários, não servem apenas de aporte conceitual para o aprofundamento dessas questões, pois a forma com que Blanchot elabora a questão da linguagem antecipa e determina

decisivamente sua concepção de literatura. Na obra *A parte do fogo*, destacamos três ensaios em que Blanchot trata a questão da linguagem com um pouco mais de atenção, a saber, o ensaio sobre Mallarmé, intitulado “O mito de Mallarmé” (1997, p. 34-47), “O mistério nas letras” (1997, p. 48-64) e o último ensaio desse livro “A literatura e o direito à morte” (1997, p. 289-330), no qual ideias presentes nos dois ensaios anteriores são reforçadas, permitindo-nos extrair as consequências mais relevantes para o debate que ora encaminhamos.

No ensaio sobre os romances de tese de Sartre, Blanchot apresenta a concepção de que no fim do século XIX, havia certa concepção artística que tomava a arte como algo absoluto, como algo sem finalidade fora da própria arte.²⁶ O romance vinculado a essa concepção, por outro lado, cai sob suspeita mais cedo ou mais tarde, visto que mesmo no romance mais hermético existem crenças, valores e teses que remetem a verdades fora dele. Uma arte voltada para alienar é cúmplice de ideias e ideologias que compõem o núcleo aglutinador dessa alienação. Arte literária acaba associada a alguma verdade que seu autor deseja sustentar, declaradamente ou não. Blanchot sugere com isso que o engajamento não é algo estranho à literatura, mas a forma como tal engajamento se sustenta evidencia tensões diretas com a ideia de uma consciência honesta atrelada ao discurso literário, sendo que a origem dessas tensões será remontada a uma contradição insuperável. Uma vez que as coisas se passam desse jeito e nenhuma obra literária é pura (isenta de posições, de vieses), então por que, questiona Blanchot, o romance de tese teria má reputação se nele em especial está presente a pretensão à sinceridade e à fidelidade de uma visão de mundo com a qual o escritor deseja convencer o leitor?

Infelizmente, a obra de ficção *nada tem a ver com honestidade*: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. Ela mostra e retira; vai a algum lugar e deixa crer que o ignora. É no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade. Ausência e eterno disfarce, ela progride por caminhos oblíquos, e a evidência que lhe é própria tem a duplicidade da luz. (Blanchot, 1997, p. 187, *grifos nossos*)

²⁶ Há razões para acreditar que Blanchot esteja se referindo aqui a Stéphane Mallarmé. O pensamento de Hegel surtiu forte influência sobre Mallarmé, poeta impotente que procurou na arte uma maneira de consumir o Absoluto. Mallarmé foi um artista ambicioso, suas meditações sobre a linguagem o levaram a projetar não uma simples obra entre as outras, mas o Livro, a “explicação órfica da terra”, em que tudo seria pronunciado e justificado, e o Absoluto, pousado no silêncio poético da linguagem, seria finalmente realizado.

Desde logo é possível perceber que se a obra literária trapaceia e não admite uma honestidade consistente, então as exigências de uma tese no que diz respeito à defesa de sua verdade não podem ser atendidas pelo romance nem por outras formas literárias de expressão. Que verdade sobrevive onde a trapaça, um eterno movimento de engodo e um pacto com a ilusão prevalecem? Esse acordo com a mentira é algo que o leitor já se familiarizou. Na ficção literária, o imaginário é o caminho para o real, a fantasia tem um modo peculiar de se lançar à ‘verdade’, e na ficção “a evidência se ilumina segundo a duplicidade da luz” porque a luz carrega a duplicidade de colocar algo à vista ou de encobri-lo por excesso de claridade.

Para Pavini, essa condição de infidelidade é sentida com bastante frequência pelo escritor, embora nem sempre este tenha clareza dela:

A obra não é somente o campo de infidelidade santa para com os homens e para com os deuses, mas de uma infidelidade para com seu próprio autor. Essa infidelidade para com o artista nem sempre é descoberta, nem sempre o artista tem consciência dela (ou quer ter), pois ora o artista se sente traído pela obra, ora se sente ligado como num relacionamento fiel. (2019, p. 367)

O romance de tese, como argumentado por Sartre, faz apelo à boa-fé. Sendo transparente no seu significado e comprometido com a defesa da sua verdade, o romance de tese assume a moralidade como garantia para efetuar seu propósito. Preocupado com a defesa de uma tese numa obra literária, esse tipo de escritor com boa-fé faz dessa obra a manifestação do seu engajamento, firmando por meio dela um compromisso com seus leitores e consigo mesmo, porque deseja ser fiel a si mesmo, devotar-se a sua verdade. No entanto, essa segurança com seu compromisso, sua fidelidade obstinada a uma tese é sua maior desonestidade: o lado autoenganador da má-fé, precisamente porque a peculiaridade do romance, segundo Blanchot, é que ele “tem sua própria moral: a ambiguidade e o equívoco. Tem sua própria realidade: o poder de descobrir o mundo no irreal e no imaginário.” (1997, p. 201)

Na maior parte das páginas desse ensaio sobre os romances de Sartre, Blanchot comenta alguns desses romances, como *A náusea* e *Caminhos da liberdade*, expondo a fragilidade de um romance de tese no que concerne a eliminação da ambiguidade do tema principal da narrativa. A narrativa em um romance de tese possuiria um momento crítico no qual ela se afirmaria, eliminando a ambiguidade sobre si mesma; algo que, na leitura de Blanchot, não acontece nesses romances de tese escritos por Sartre.

Em *A Náusea*, Antoine Roquentin é perseguido pela solidão e pela falta de sentido da existência, que ele encontra estampada em cada lugar que vai e em cada pessoa que conversa ou observa. Ele experimenta aos poucos a náusea se apoderando dele até que se vê confundido

com ela, com essa espécie de enjoo súbito que enfraquece a relação do sujeito com o instante assim que ela surge. A única certeza de Antoine é o pensamento da finitude sua existência. Ele descobrirá que a própria náusea é a sensação insuportável dessa certeza. Certeza esta que se prolonga e que não oferece saída. “Então é isso a Náusea: essa evidência ofuscante? Como quebrei a cabeça! Como escrevi a respeito dela! Agora sei: Existo – o mundo existe – e sei que o mundo existe. Isso é tudo. Mas tanto faz para mim. É estranho que tudo me seja tão indiferente: isso me assusta.” (Sartre, 2015, p. 164) Parece que quanto mais forte o protagonista da *Náusea* experimenta a certeza da existência e a violência da liberdade que se depreende dessa certeza, mais isso se parece com a inexistência: “Estou sozinho nessa rua branca guarnecida de jardins. Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte.” (2015, p. 209)

Em sua própria leitura da *Náusea*, Blanchot sintetiza o seguinte sobre esse romance:

Duas condições essenciais da literatura são preservadas: a tendência própria da ficção e da linguagem a se mostrar como um meio de descoberta, e não como um meio de expor o que já foi descoberto; a ambiguidade da mensagem, a ambiguidade que está no seu auge, já que se confunde com a existência do autor, do personagem e do leitor. (1997, p. 191)

Essas duas condições essenciais da literatura são exigências à construção de um romance. Se realmente é um bom romance, então não é capaz de eliminá-las. Em contraste, um tratado filosófico costumeiramente expõe uma sequência argumentativa necessária que demonstra um raciocínio, trata-se de um discurso articulado com argumentos coerentes, argumentos que giram em torno de uma tese, da defesa de um posicionamento sobre uma verdade, uma explicação que tem horror à autocontradição. Nesse meio não se intenciona descobrir algo novo, experimentar algo imprevisto e que poderia ameaçar todo o edifício de razões, por conta disso, uma obra filosófica de tese traz a exposição do que já foi descoberto; ela também possui um outro horror: o horror à ambiguidade, pois esta prejudica a interpretação do que uma tese defende como verdade. Não é à toa que os filósofos se ocupam tanto com a criação e a definição de um vocabulário próprio calcado na clareza e na objetividade, deve-se à promoção de uma compreensão sem prejuízo algum. Mas a contradição e a ambiguidade, horrores daquele regime da filosofia, caminham livres e despreocupas na literatura.

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. (Foucault, 2009c, p. 221)

Onde e de que maneira teve início essa espécie de desnível do que aparentemente sempre foi uma e a mesma linguagem? O desnível, a “colocação fora de si” da linguagem, como sugerido por Foucault, acontece na oscilação da linguagem, que, num certo momento, é tomada como instrumental e, em outro, como fictícia; isso sucede porque ora ela se objetifica enquanto transitividade ordenada numa linguagem lógica e simples pertencente à filosofia, às ciências ou ao cotidiano pragmático, ora ela se dispersa e se dissipa enquanto intransitividade louca de uma linguagem “fora de si”, caindo numa fissura da experiência donde se ouve a repercussão do silêncio enterrado no fundo de cada verso. Por detrás do “eu” que fala na narrativa não há um Cogito que representa, mas vazio de sujeito.

Uma das vias que podemos tomar para encaminhar o desembaraço dessa questão pode ser encontrada nas reflexões de Stéphane Mallarmé sobre a linguagem, uma vez que influenciaram intelectuais posteriores, como Paul Valéry (1871 – 1945), que estudou Mallarmé profundamente, lendo essas reflexões com uma pretensão teórica de doutrina, pois sua intenção era aplicar essa suposta doutrina poética num projeto de obra literária. Valéry ministrou cursos no *Collège de France* em 1937 e 38, transcritos como *Lições de poética* (2020), experimentando a doutrina mallarmeana que ele acreditava ter obtido. Essa atitude, para Blanchot, acabou se afastando de Mallarmé e apagando “o que o mistério e a beleza das obras-primas acrescentam de eficiência às ideias que delas pretendemos extrair.” (1997, p. 35)

Blanchot comenta que, contrariamente ao tratamento que Valéry dedicara, os rascunhos de Mallarmé não eram organizados por um método ou doutrina, pois continham majoritariamente afirmações vagas ao invés de provas e demonstrações. O próprio nome dessa coleção de rascunhos já é bastante sugestivo quanto a sua natureza, Mallarmé os nomeou *Divagations*. Blanchot observa que as reflexões de Mallarmé sobre a linguagem receberam pouca atenção por parte de Valéry.

Mallarmé dividia a linguagem em duas: uma essencial e outra bruta, imediata. Essa divisão adveio da constatação do duplo estado da palavra, noção muito presente nos pensadores de sua época. De acordo com Mallarmé, “Falar se relaciona à realidade das coisas apenas comercialmente: em literatura, contenta-se em fazer uma alusão ou em distrair sua qualidade que incorporará alguma ideia. (...) Essa visada, eu a digo Transposição – Estrutura, uma outra.” (Mallarmé, 2010, p. 170)

Na linguagem bruta acontece o que Mallarmé chama “Transposição”, em que o falante se volta para o mundo real e a palavra que ele emprega é tomada como uma moeda de troca a fim de promover a compreensão, no entanto, a mesma “só tem sentido se nos livra do objeto que ela nomeia: ela deve nos poupar de sua presença ou do ‘concreto lembrete’.” (Blanchot,

1997, p. 36) O concreto lembrete é o que exige que a palavra – já acompanhada pela imagem mental do objeto – continue designando o contorno, a forma abstrata, apontando para um objeto físico determinado, sem poder existir e valer por si mesma enquanto palavra fora dessa relação referencial. A linguagem bruta é, portanto, a linguagem instrumental do cotidiano pragmático.

O aspecto imediato da linguagem é ser significativa e abstrata, sendo uma forma geral de algo palpável, um registro conceitual ligado a uma referência concreta. Ela deve essa condição à coerência lógica, à clareza, ao caráter universal que a linguagem reivindica. Para Mallarmé, a poesia deve sua existência à linguagem “porque a linguagem é um instrumento de compreensão.” (Blanchot, 1997, p. 37)

Nesse sentido, a linguagem aspira à pureza de um ente imaterial, pois a palavra é tomada como ausência das coisas palpáveis, individuais e, mais do que isso, o objetivo da linguagem seria eliminar a contingência que impregna as coisas palpáveis, o que explica seu apelo ao abstrato; uma das ambições de Mallarmé era “abolir o acaso”. Por conta disso, a poesia estaria ligada ao modo mais puro de compreensão. Cada palavra estaria vazia do conteúdo material, despojada das propriedades sensoriais da coisa da qual ela, negando, tornou ausente, a palavra é a própria ausência representada da coisa. “Digo: uma flor! e, fora do esquecimento em que minha voz relega nenhum contorno, enquanto algo outro que os cálices sabidos, musicalmente se levanta, ideia até e suave, a ausente de todos os buquês.” (Mallarmé, 2010, p. 173)

A palavra “flor” não é colhida entre as flores, não possui destas o aroma, a textura etc., a palavra “flor”, diferentemente de tudo o que pode ser experimentado de maneira empírica, é da ordem de uma ideia, do plano dos significados e, em relação à sua referência concreta, permanece uma ausência de flor. Porém a ausência de uma coisa palpável não implica necessariamente a sua presença ideal, seu conceito puro e abstrato. A palavra se afasta do objeto visando substituí-lo pela abstração desse objeto, porém, a palavra não é a abstração perfeita. Blanchot chama atenção naquela passagem supracitada de Mallarmé para o fato de que a ideia evocada pela palavra se levanta “suave e musicalmente”, o que indica uma dimensão não conceitual. Se por um lado, a ausência da palavra não implica uma presença ideal, por outro ela também não seria uma ausência pura que aboliu completamente o caráter contingente da coisa.

A presença da coisa real, que foi suprimida pela palavra, retorna de uma maneira perturbadora, como uma coisa mais volátil do que propriamente concreta, uma aparência de matéria que logo se dissolve, inconstante e alusiva, nem sólida nem abstrata, mas aquilo que se dispersa no vazio de um conceito que dela se mantém distante. A linguagem bruta não cria a “ausência real”. Ao tentar anular o objeto em sua materialidade de objeto, a palavra bruta

colapsa a sua materialidade que pertence ao seu ser palavra e que concentra o seu poder de anular e ausentar a realidade; poder que consiste em toda sua meta e valor.

estamos novamente em contato com uma realidade, porém uma realidade mais evasiva, que se apresenta e evapora, que é ouvida e desaparece, feita de reminiscência, de alusões, de modo que, se por um lado é abolida, por outro reaparece em sua forma mais sensível, como uma sucessão de nuances fugidias e instáveis, justamente no lugar do sentido abstrato cujo vazio ela pretende preencher. (Blanchot, 1997, p. 37)

O “comércio” da palavra bruta se baseia na possibilidade dessa palavra servir como moeda de troca no “mercado da comunicação”, seu valor enquanto palavra estaria em equivaler as coisas materiais e as intercambiar com seus respectivos sentidos abstratos. O pensamento só atinge o sentido de uma coisa pela palavra se esta extingue a coisa da qual ela vale enquanto é palavra. No entanto, apenas quando assume todo o seu poder material enquanto palavra é que a palavra poderia substituir uma coisa material: “a possibilidade de estar presente nas coisas delas se afastando a uma distância infinita, é função unicamente da realidade das palavras.”, pois “Onde as palavras dominam segundo as relações complexas que podem manter, o pensamento se realiza e o sentido se consuma.” (Blanchot, 1997, p. 38)

Mas eis que entre essa meta e o que sucede na linguagem cotidiana surge uma contradição: no movimento de nomear um objeto destruindo sua presença, a palavra se autodestrói e desaparece, seu valor enquanto palavra se torna nulo. De modo semelhante, tal noção também é a de Sartre que, recordando-se de Hegel, diz: “a nomeação implica um *perpétuo sacrifício* do nome ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta, sim, essencial.” (Sartre, 2004, p. 13, *grifos nossos*)

Na verdade, o essencial na linguagem, bem entendido, deveria ser o sentido atribuído à coisa, em vista do qual o nome é sacrificado; de modo que retornar às coisas não deveria fazer parte do objetivo da linguagem, mas sim que ela fosse autossuficiente em sua forma conceitual e universal. Conforme Salles:

As palavras produzem doravante significação a partir da materialidade de palavras, deslocadas do contexto que as tornava eficazes no universo tradicional da comunicação. No recuo inaugurado pelo texto, a linguagem poética considera a supressão do objeto que designa (por exemplo: a palavra gato não é gato); após, num segundo tempo, torna-se repetição da negação, negando o simples ato de nomeação que pertence à linguagem rude para elaborar um espaço próprio de pura negatividade: aquele da poesia. Blanchot estende a problemática à literatura toda, logo que ela se volta para ela própria e questiona seus fundamentos: neste sentido, toda poesia e toda poética é negação de negação, afirmação mesmo de um novo objeto. (2014, p. 22)

Enquanto negação, a literatura não faz mais do que continuar a negação presente na “linguagem rude”, por isso ela é “negação de negação”, porque o pressuposto da palavra tomada trivialmente já é sempre a negação do referente concreto, substituindo-o como unidade significante através de sua “materialidade de palavra”. A palavra literária seria, no entendimento de Salles, uma Negatividade pura, a ausência pura do objeto palpável e, enquanto afirmação, ela inaugura um sentido novo e um objeto novo de algum modo na materialidade mesma da palavra; materialidade cuja linguagem jamais pode abrir mão.

Ora, a meta da palavra bruta era arruinar a presença real de uma coisa e instaurar a sua ausência, ao invés disso, curiosamente ela instaura a ausência de palavra e só consegue substituir a presença real dos objetos por uma ausência enquanto obstinação daquela presença. Um poema em prosa de Arthur Rimbaud chamado “Conto”, da obra *Iluminações*, pode ser lido aqui de maneira alegórica como essa obstinação da presença das coisas em não desaparecer na palavra, tal como sucede com as vítimas do Príncipe:

Aborrecia-se um Príncipe porque apenas se dedicara ao aperfeiçoamento das generosidades vulgares. Do amor, ele esperara espantosas revoluções, e suspeitava de que as suas mulheres podiam dar-lhe mais do que uma complacência coroada de céu e luxo. Queria *ver* a verdade, a hora do desejo e da satisfação essenciais. (...) Todas as mulheres que possuía foram assassinadas. Que estrago no jardim da beleza! Sob o saibre, elas abençoaram-no. Não encomendou novas mulheres. – As mulheres reapareceram. Matou todos aqueles que o seguiam quando vinha da caça ou das libações. – todos o seguiam. (Rimbaud, 1972, p. 26-27, *grifo do original*)

De nada adianta para chegar à ausência pura na linguagem bruta, matar todos os objetos, se eles insistem em retornar. A ausência de palavra da linguagem bruta se reveste de uma presença instável do objeto, ela tenta fazer sua matéria desaparecer, mas esta acaba reaparecendo. Isso não significa dizer que as palavras se tornam elas mesmas coisas concretas, mas que essas palavras ainda pertencem a um contexto em que não podem abrir mão de um vínculo firme com ao menos um objeto concreto. Desse modo, alguém poderia nomear “uma flor”, mas não estaria abolindo as flores do mundo, a palavra não teria se livrado de seu “concreto lembrete”. Se assim se passa com a linguagem bruta, como se dá com a linguagem autêntica? “Na linguagem autêntica a palavra tem uma função, não apenas representativa, mas destrutiva. Ela faz *desaparecer*, torna o objeto ausente, anula-o.” (Blanchot, 1997, p. 36, *grifo do original*) A intuição aqui seria apreender a linguagem autêntica como ficção, literatura.

Na palavra bruta, é como se as coisas do mundo desaparecessem sem desaparecer. Já na palavra essencial, as coisas realmente desapareceram. Aqui temos uma “Estrutura”, como Mallarmé indicou, porque de alguma forma essa linguagem se tornou autossuficiente, tornou-se independente de qualquer referente exterior e, uma vez que ela não mais existe em função

de outra coisa, essa linguagem também não pode mais ser tomada como instrumento de compreensão, pois “as palavras ali cessaram de ser ‘termos’ (onde se para) e se abriram à intenção que, através delas, caminha, fora de qualquer realidade que a ela possa corresponder.” (Blanchot, 1997, p. 40)

No entanto, para chegar à linguagem essencial – a linguagem da poesia por excelência e que também inclui a prosa – é necessário testemunhar uma transformação na própria natureza da linguagem. Outrora, o que nela era inessencial, agora passa a ser o essencial, a nomeação de objetos se torna incompatível com seu estado elementar, e o que então deve importar na palavra é a ausência real dos objetos, de modo a devolver todo o poder material da palavra em seu ser palavra. O que se torna essencial não é sua relação sintática, mas seu movimento e ritmo, os próprios sons das sílabas e suas combinações numa frase ou num verso. Semelhante à música, a linguagem essencial da poesia e da prosa se concentra em seu movimento e duração, liberando a melodia que vibra silenciosa e que subjaz na estrutura oculta da realidade, tal como Mallarmé imagina: “não são sonoridades elementares pelos metais, cordas, madeiras, inegavelmente mas da intelectual fala em seu apogeu que deve com plenitude e evidência, resultar, enquanto conjunto de relações existindo em tudo, a Música.” (2010, p. 174)

Nas obras da poesia e nas obras também da prosa – desde que resquícios de uma criação poética permeiem o estilo, segundo Mallarmé –, há implicitamente uma *metamorfose na natureza da palavra* se comparada com a ocorrência da palavra em todos os outros âmbitos ordinários que não pertencem à literatura. Quanto mais se aproxima da ausência de objetos palpáveis, mais a palavra se aproxima do vazio, de sua libertação completa. Mas logo se descobre que se trata de um duplo vazio, de matéria e de conceito, como um movimento instável e inquietante: o que, no limite, é declarar que a ausência de linguagem e de comunicação pertence à própria essência da linguagem, de modo que o silêncio assume então nada menos do que a *possibilidade última da palavra*.

longe de aparecer como o oposto das palavras, ele [o silêncio] é, ao contrário, suposto por elas e como que seu *parti pris*, sua intenção secreta; mais ainda, a condição da palavra, se falar é substituir uma presença por uma ausência e, através das presenças cada vez mais frágeis, perseguir uma ausência cada vez mais suficiente. O silêncio só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau dessa ausência que é toda virtude de falar (que por sua vez é o nosso poder de dar um sentido, de nos separar das coisas para significá-las). (Blanchot, 1997, p. 40-41. Colchetes nossos)

Enquanto para Sartre é impossível, mesmo no silêncio, na recusa em falar, escapar à pressão de dizer alguma coisa, ou seja, o indivíduo que silencia não é capaz de se recolher em

sua inocência nem de abrir mão de um engajamento, caso desejasse se manter isento;²⁷ para Blanchot, essa relação aparece invertida, porque é o silêncio que, tomado como momento ideal exterior da fala e da linguagem, torna impossível que a palavra, tanto no verso quanto na prosa, pronuncie qualquer coisa unívoca e escape à suspeita de estar dizendo nada. “Com palavras pode-se fazer silêncio. Pois a palavra pode se tornar vã e dar, por sua própria presença, a impressão de sua própria falta.” (Blanchot, 1997, p. 41)

A palavra da ficção, que é a palavra que nada diz, que está esvaziada de coisas palpáveis e de sentidos abstratos, é a própria falta da palavra, a presença da ausência dela mesma. Numa expressão mais clara da mesma ideia, Ferraz escreve: “A ficção, que não traduz uma condição de experiência possível, mas sim a condição de impossibilidade mesma da experiência, atesta que a literatura é o modo por excelência do cessar de existir e de não mais ser no mundo, de desaparecer.” (Ferraz, 2018, p. 70)

Aqui se desdobra o jogo da arte no vazio. O jogo literário, descobrindo a natureza essencial da palavra no silêncio – mas no silêncio entendido como impossibilidade de impor na palavra um termo, uma parada que coincida com seu significado –, abre-se para as possibilidades da ausência de falar que, por um lado, libertando-se do mundo das coisas, encontram em estado puro os significados possíveis de serem criados; por outro lado, essa “palavra silenciosa” da ficção literária exerce também um poder de contestação do estado das coisas, mas trata-se de um poder que não encontra limites, pois intenciona pronunciar tudo, silenciar tudo, logo, proferir o nada, pois o silêncio de tudo é a ausência de tudo, é o nada – ao mesmo tempo, esse poder nunca se interrompe em sua pronúncia de algo:

um poder que é ele mesmo subtraído a tudo e expresso por nada, o que devemos chamar de: “o jogo por excelência” (...) Porém dizer tudo é reduzir tudo a nada, e assim, na interseção da existência com o nada, afirma-se uma espécie de força enigmática, capaz (...) de persistir para concluir sua tarefa e em seguida se reabsorver no vácuo que ela mesma criou.

Proferir tudo é proferir também o silêncio. É, portanto, impedir que a palavra possa se tornar silenciosa. Desta impossibilidade, Mallarmé jamais se libertou. (Blanchot, 1997, p. 42)

A mesma contradição da linguagem bruta reaparece de maneira ainda mais intensa na linguagem essencial da literatura. Descobrimos que esta sim consegue, talvez com outros

²⁷ Sartre considera que “quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio silêncio se define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha o seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam. Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar.” (2004, p. 22)

propósitos que não os da linguagem bruta, libertar-se da materialidade dos objetos naturais que cismavam em reaparecer cada vez que a palavra bruta tentava os substituir pelo significado, mas nos resta ainda constatar a que preço a linguagem essencial o faz. Se é necessário, para proferir tudo, fazer tudo desaparecer em sua qualidade concreta, então a palavra que profere tudo é a mesma que profere nada. Enquanto negação da totalidade física, esvaziamento geral do que é e está sendo, a palavra essencial realiza a ausência do todo da existência, sendo a sua expressão completa quando não mais resta algo a dizer, quando não mais resta algo a desaparecer, e o todo da existência finalmente pode ser expresso, todavia (e aqui mora o paradoxo), esse “todo da existência” é expresso por nada e coincide com nada.

A palavra bruta é aquela que faz sumir as coisas no mundo, mas essa ausência é tomada por um esquecimento em repouso: a palavra falada, por seu poder de ilusão, não é percebida em sua ausência, mas como uma morada segura e protetiva das ameaças do mundo. Quando a obra se realiza, a palavra segura cessa, o esquecimento da ausência transforma-se em presença, e a tranquilidade da palavra abre-se para uma estranheza ameaçadora. A obra diz, em sua totalidade essencial, que tudo desapareceu, que o esquecimento da ausência foi esquecido e, portanto, a ausência passa a ser presentificada. Perde-se aquela acolhedora morada do esquecimento em que encontrávamo-nos descansados, e instaura-se uma perturbadora morada sem descanso, num esquecimento que não se esquece de um tempo que se repete e que nunca acaba. (Pavini, 2019, p. 326)

O que iniciou com a possibilidade última da palavra e ao mesmo tempo pressupondo sua condição essencial, a saber, o silêncio, resultou na inquietação da palavra, na “morada sem descanso” de um movimento interminável que torna impossível o triunfo pelo silêncio, uma meta inatingível, uma glória sempre por vir, jamais definitivamente dada. Curiosamente, nesse estado a linguagem essencial busca se sustentar em elementos materiais, como as pontuações, os espaços em branco, toda a arquitetura da página que cerca a palavra, apostando na possibilidade mesma de criar o silêncio considerando esses elementos não textuais, porém sumamente necessários para o texto. A partir daí surge o paradoxo do silêncio: a pretensão da palavra silenciosa é repousar numa realidade ideal feita de abstrações puras e de significados imateriais, porém, tal realidade apela necessariamente para algo material, colidindo-se contra as dimensões materiais da escrita (sons ou gestos); assim, o silêncio de cada palavra adquire peso e extensão, um corpo que vibra e que ressoa: torna-se enfim uma coisa.

a linguagem se mantém numa contradição: de maneira geral, ela é aquilo que destrói o mundo para fazê-lo renascer no estado de sentido, de valores significados; porém, sob sua forma criadora, ela se fixa no único aspecto negativo de seu papel e se torna *pura força de contestação e transfiguração*. Isto é possível na medida em que, tomando um valor sensível, ela própria se torna uma coisa, um corpo, uma potência encarnada. Presença real e afirmação material da linguagem lhe dão o poder de

suspender e despedir o mundo. A densidade, a espessura sonora lhe é necessária para liberar o silêncio que ela encerra e que é a parte do nada sem a qual nunca criaria um novo sentido. (Blanchot, 1997, p. 43, *grifos nossos*)

Eis a contradição: para nos libertar das coisas materiais a palavra essencial tem de se tornar uma coisa material, elevando-se ao estatuto que ela pretendia eliminar.²⁸ A palavra poética precisa ser não apenas ausência da coisa material, mas presença dessa ausência (Pavini, 2019, p. 326), ou seja, uma presença material e imaterial ao mesmo tempo. Noutro contexto, essa contradição será a tentação do “terrorista” nas letras, a saber, a intenção de amalgamar a palavra com a coisa. O que ora se destaca é que numa obra literária a ambição pelo silêncio desperta a sensibilidade das palavras de tal modo a não conseguir mais fazê-la adormecer. No movimento desse jogo se abre o espaço do livro – esse centro que contém as potencialidades abstratas da linguagem –, porque o livro se incumbiria de abolir o acaso, a contingência, que é o traço característico do mundo natural. No tabuleiro da literatura, a linguagem lança seus dados, isolando-se de qualquer referência externa, num afastamento brusco do universo real em direção ao vazio desse universo, onde nem mesmo o homem tem acesso. Uma irrealdade autossuficiente, independente do mundo e da subjetividade, numa palavra: ficção.

Por outro lado, nem tudo são flores – ou melhor, nem tudo é ausência de flores –, e como assinala Mallarmé no título de uma de seus últimos escritos: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, ou seja, sua meta de atingir o absoluto pela linguagem poética se desfazendo de toda contingência fracassará no final. No prefácio desse mesmo texto poético, o poeta ainda afirma: “A ficção aflorará e se dissipará, rápido, conforme a mobilidade do escrito, em torno das interrupções fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada.” (Mallarmé, 2013, p. 81) Afirmação que possui um tom profético para suas próprias criações.

O objetivo de produzir o Livro se projeta em direção ao silêncio, ao limbo da ausência total, fazendo-o num movimento contraditório que exclui o que é sólido na natureza e doa solidez ao que é incorpóreo na palavra, assim a ficção é construída e se aflora, mas assim a ficção também é arruinada e se dissipa, nunca sendo efetivamente terminada. A literatura

²⁸ Suzel Domini dos Santos, numa tese sobre a poesia e o pensamento de Manoel de Barros, deixa um comentário bastante elucidativo sobre Blanchot e Mallarmé: “destaca, no âmbito da modernidade lírica, a figura de Stéphane Mallarmé como ponto central e difusor de uma prática poética arraigada na exploração das potencialidades de sentido da palavra, de modo que a ressonância de suas ideias pode ser captada no projeto estético de outros poetas. A busca pelo âmagô do signo – o significante em si, a palavra em sua materialidade sonora e visual, como extrato irradiador de infinitos sentidos – fundamenta o entendimento de poesia de Stéphane Mallarmé, e, conseqüentemente, todo o processo de composição de sua linguagem. Blanchot pontua que essa busca, marcada pela focalização da palavra em seu aspecto concreto, tornou-se uma obsessão para Mallarmé, de modo que o poeta concebe o fazer da poesia como meio de chegar à pureza das palavras, a um estado em que a linguagem poética se equipararia à música: palavra-coisa, silêncio.” (Santos, 2017, p. 86-87)

aparece aqui como a experiência de uma falta, de uma abstenção; o vazio que as palavras podem criar vem do profundo vazio em que a própria existência humana se precipita, pois criar seu próprio nada é o objetivo da linguagem. Mas se a linguagem chega a criar o nada, nunca será tão rica quanto no momento em que for tão pobre, será mais abundante de significados inéditos do que o mundo finito o é de objetos, e estes, engolidos pelo vazio, transformar-se-ão incessantemente, trocando de figura, tornando-se irreconhecíveis.

Desse modo o poeta marca o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim o de criá-lo. Só que esse nascimento aparece mais como morte e como aproximação da ausência definitiva. Temos a impressão de que, pelo fato de falar e, pela palavra, dar um novo sentido ao mundo o homem já está morto ou pelo menos prestes a morrer, e, pelo silêncio que lhe permite falar, é tentado a todo momento a faltar a si mesmo e a todas as coisas. Ele deve, é verdade, levar o jogo até o fim; tudo proferir é sua tarefa, tudo proferir e reduzir tudo ao silêncio, até o silêncio. Mas o silêncio, graças ao qual falamos, devolve-nos à linguagem, a uma nova linguagem que jamais é a última. Eis por que o poeta, como todo homem que fala e escreve, morre sempre antes de ter alcançado o silêncio, e eis por que sempre sua morte nos parece prematura, mentira que coroa um edifício de mentiras. (Blanchot, 1997, p. 47)

A verdadeira natureza da poesia e da prosa de ficção pertence à impostura. Se a linguagem está empenhada em criar o nada, se a literatura oferece o espaço de trabalho por excelência em que a possibilidade de criar o nada proporciona o distanciamento necessário para que cada coisa receba um nome e cada nome ganhe um sentido, então a literatura repousa na possibilidade da morte, no momento de colapso de uma “subjetividade sem subjetividade” em que nenhum sujeito se encontra autorizado a responder por si mesmo nesse limite da consciência que aspira ao silêncio de sua obra, porque é necessário que o homem aí já esteja “morto ou pelo menos prestes a morrer”, que já esteja na iminência de penetrar no silêncio de seu nada, para que sua voz escape e se propague, unindo-se à palavra.

O poeta esboça uma subjetividade sem subjetividade (...) Mallarmé entende a poesia como ato subjetivo, ou seja, o desaparecimento de si, como se pudesse escrever apenas após ter desaparecido. (...) Escrever poesia para Mallarmé é o próprio ato do desaparecimento de si. (...) O escritor afasta assim deliberadamente o seu leitor, pois para ele o objetivo da literatura é o de caminhar em direção ao impossível, de tentar dizer o indizível. (Salles, 2014, p. 17-19)

Mas como entender esse “caminhar em direção ao impossível”, de “tentar dizer o indizível”, como assinala Maria José Werner Salles? A experiência do escritor em seu desaparecimento e a conseqüente descentralização da ideia de *autor* guardam uma pista. O poeta então escreveria, fazendo nascer o sentido das coisas, porque no fundo está buscando a extinção dessas coisas, ele está buscando o silêncio que está fora da linguagem e que é a morte da

linguagem, porém, o silêncio ao mesmo tempo é a alma da palavra e a fecundidade ilimitada que renova a linguagem. Como já havíamos notado, a literatura é trapaceira; em vez de permitir que o poeta leve as coisas à sua extinção, ela faz o poeta se extinguir a si mesmo, ou como Mallarmé chama: *disparition élocutoire du poète*.

A obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo embate de suas desigualdades mobilizadas; elas se acendem de reflexos recíprocos como um virtual rasto de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. (Mallarmé, 2010, p. 171)

Provando seu próprio nada e desaparecendo, o poeta “cede a iniciativa às palavras”, não é mais ele quem enuncia as palavras, estas se enunciam a si mesmas. O “edifício de mentiras” do qual o poeta coroa quando suas intenções se reduzem a cinzas é essa impostura na literatura, cuja linguagem transformada – que nasce do silêncio e que deseja voltar ao silêncio – escolhe uma via interminável, tendo diante de si sempre uma linguagem possível, inédita, mas nunca o silêncio pleno, nunca o “ponto final” da não linguagem. Este é o mito de Mallarmé como interpretado por Blanchot, na verdade, este mito também pode ser entendido como uma formulação elementar do paradoxo da literatura em Blanchot, a saber, a possibilidade da literatura está no movimento em direção à impossibilidade da literatura.

No ensaio que imediatamente segue “O mito de Mallarmé” em *A parte do fogo*, Blanchot continua sua meditação acerca da questão do silêncio da linguagem, aparentemente tomando outro assunto, trata-se do ensaio “O mistério nas Letras”. Não por coincidência, este é o mesmo título de um texto de Mallarmé presente em *Divagações*. Nosso filósofo abre esse ensaio com as considerações presentes em alguns textos do literato francês Jean Paulhan. Em *As flores de Tarbes* (1941), Paulhan começa reconhecendo a existência de vários comentários apaixonados sobre o mistério na poesia e nas letras, mas observa que acerca desse mistério, quanto mais procuram o esclarecer desde seu aspecto fantástico, menos ele se esclarece. Mesmo dos próprios poetas e escritores sabemos coisas muito gerais, mas nada que os enquadre de fato.

Se fala com prazer do mistério da poesia e das Letras. Se fala até a náusea. No entanto, temos de concordar: nada é esclarecido quando se evoca a magia ou o êxtase, a pedra encantada e o animal vigilante. Não se diz propriamente nada quando se fala do inefável. Não se desvela nada quando se fala de segredos. Que o poeta é um homem devotado, tudo bem. Mas a qual fé? O escritor, um erudito, de acordo. Mas em qual ciência? Que o poeta ou o romancista se contente aqui com uma confusão repugnante, está livre para tanto. Não é seu dever explicar o mistério, se ele o experimenta e o divulga. Talvez ele *torne* tudo melhor porque se recusa ele mesmo. Mas existe outro escritor, cuja tarefa é recordar incansavelmente o que é [o mistério], e que este parece perdido. (Paulhan, 1941, p. 12, *grifo do original. Tradução e colchetes nossos*)

Blanchot observa que Paulhan aqui resgata a questão do mistério nas letras na primeira linha d'*As flores de Tarbes*, mas na segunda em diante nos afasta desse mistério com vergonha. Pois falar do mistério é não falar do mistério, é o tornar cada vez mais misterioso. Esse mistério é um problema que desafia o próprio modo costumeiro de formular questões. Quem sabe se ignorarmos o mistério não nos aproximamos um pouco dele? Comumente, a intenção explicativa quer agarrá-lo e o capturar. Compreendendo-o, ao mesmo tempo ela o prende, violando-o. Mas o mistério não quer ser preso, ele inclusive faz de tudo para não ser *compreendido*, encontrando-se na trilha do incompreensível e do inexplicável. O que resta é abandonar o mistério nas letras e esforçar-se para não o tratar diretamente. Apenas assim o mistério se insinua e é recordado sem ser violado, mantendo-se livre e silenciosamente escondido em nosso alheamento, mas pelo menos mais próximo de nós: “O mistério seria seguramente uma dessas questões que se acham abordadas quando se faz o possível para não vê-las, com todo o método e o rigor que deveriam ser aplicados para melhor considerá-las.” (Blanchot, 1997, p. 48)

Antes de se tornar literatura, o estado natural da linguagem já pressupõe uma contradição sem a qual misteriosamente não haveria linguagem: a reunião de contrários numa duplicidade conjugada. Partindo das considerações de Paulhan, Blanchot escreve: “a linguagem é feita de dois elementos distintos, um material, sopro, som, imagem escrita ou tátil, e o outro imaterial, pensamento, significado, sentimento. Fundo e forma” (Blanchot, 1997, p. 49)

A partir dessa consideração que parte de pressupostos ontológicos da linguagem, em literatura se estabeleceram duas facções opostas e aparentemente inconciliáveis. Elas ficaram conhecidas na história da Estética como “Terroristas” e “Retóricos”. Os Retóricos concordam em reduzir o fundo à forma, o elemento material da palavra ao significado dado pelo pensamento, já os Terroristas, ao contrário dos primeiros, reduzem a forma ao fundo, de modo que o pensamento não teria a medida da palavra: “o Terror aceita comumente que a ideia *vale mais* do que a palavra e o espírito, que a matéria” (Paulhan, 1941, p. 41, *grifos do original. Tradução nossa*)²⁹

Blanchot coloca Paul Valéry ao lado dos Retóricos e Novalis, dos Terroristas. Nas suas *Lições de poética*, Valéry declara:

²⁹ “la Terreur admet couramment que l’idée *vaut mieux* que le mot et l’esprit que la matière” (Paulhan, 1941, p. 41, *grifos do original*)

Se traço alguma coisa com uma caneta ou um pincel, esse traço, que posso apagar, assim como a palavra que pronuncio neste momento, é um ato externo e portanto subtraído *ipso facto* à indeterminação do intelecto. É portanto um ponto sólido, um elo claro, que nos permite considerar a obra do intelecto como resultado de uma transformação (...) que chega necessariamente a um ato único e perfeitamente determinado. (2020, p. 58)

A transformação de algo da realidade material em palavra adquire uma unidade de sentido determinada a que se subordina, de acordo com Valéry. Já Novalis, de maneira contrária, em um aforismo de *Observações miscelâneas*, escreve: “Our language is either mechanical – atomistic – or dynamic. But true poetic language should be organically alive. How often one feels the poverty of words – to express several ideas all at once.” (1997, p. 34)

Poderíamos acrescentar Sartre a esse inventário, como seria intuitivo, ao lado dos Retóricos, uma vez que ele defende que “o nosso pensamento não vale mais do que a nossa linguagem e deve-se julgá-lo pela forma com que a utiliza.” (2004, p. 208-209), enquanto Mallarmé ficaria ao lado dos Terroristas, pois a palavra poética nunca é suficiente para expressar a totalidade viva de seu pensamento, resultando no deserto do silêncio: “Que uma média extensa de palavras, sob a compreensão do olhar, se ordene em traços definitivos, com isso o silêncio.” (2010, p. 169) O jovem Agamben parece estar de acordo com pelo menos parte dessa divisão: “O homem integral do Terror é, também, um *homme-plume*, e não é inútil recordar que um dos mais puros intérpretes do Terror nas letras, Mallarmé, foi também aquele que terminou por fazer do livro o universo mais perfeito.” (2012, p. 32)

No entanto, essa separação entre Retóricos e Terroristas se mostrará em algum sentido enganosa a partir do momento em que os que tomam o partido do Terror se dão conta de que não podem prescindir de uma retórica, pois ainda que se pretenda a última retórica a ser sacrificada para realizar o seu objetivo, no entanto, ela nunca é a última retórica. Quanto a isso, Agamben diz que “Para sair do mundo evanescente das formas, ele [o terrorista] não tem outro meio senão a própria forma; e quanto mais quer apagá-la, tanto mais deve se concentrar nela para torná-la permeável ao indizível que quer exprimir.” (2012, p. 32. Colchetes nossos)

Antes de esmiuçar essa questão, interessa destacar que tão logo a linguagem sofre essa tensão, em dado momento a mostrando como palavra, em outro como ideia, isso por si só faz com que “ora o mesmo conjunto se pareça com palavras, ora apenas com pensamentos” (Blanchot, 1997, p. 50) A questão imediata que se depreende disso é a de estabelecer o que seria primordial na linguagem: se são os pensamentos, de modo que as palavras não passam de seu veículo, ou se é a realidade da palavra com a variedade de seus elementos verbais – os quais podem não servir adequadamente para conduzir pensamentos com sua devida clareza.

É evidente que, se a metade dos escritores afirma a literatura como forma e a outra metade como fundo, existe nisso um conflito muito perturbador. Perturbador e violento. Pois por um lado, com o pretexto da unidade, está constantemente fazendo renascer o duplo aspecto da linguagem que queria reduzir e, por outro, com sua regularidade, parece manifestar algo essencial, uma contradição presente na própria linguagem e cujos *partis pris* opostos dos críticos e dos escritores seriam apenas sua expressão necessária. (Blanchot, 1997, p. 49)

O embaraço que Blanchot descreve em torno da tendência “dos críticos e dos escritores”, tendência que busca estabelecer um elemento primordial na linguagem, surge do fato de que aquela pretensa unidade nunca é atingida; nem o fundo se reduz completamente à forma nem a forma se reduz inteiramente ao fundo, por conta disso, Retóricos e Terroristas acabam empatando. Se o duplo aspecto contraditório da linguagem persiste em renascer, isso parece se assentar em um acordo geral no qual aceitamos que a linguagem não tem um elemento primordial, dado que ela é feita tanto de uma matéria – o som, o signo, o gesto – quanto de uma não matéria – ideia, significado, pensamento –, portanto, frequentemente, para a linguagem “funcionar”, somos forçados a esquecer a união de contrários que ela é, a fim de considerar apenas um de seus aspectos em detrimento do outro. Esse embaraço é incontornável, pois Blanchot constata que não podemos “ver” o ser da linguagem pela palavra da linguagem comum: “Por análise, estamos fartos de saber que qualquer texto falado ou escrito é feito de palavras ou ideias. (...) A linguagem comum é de tal espécie, que não podemos vê-la, ao mesmo tempo, em conjunto, sob suas duas faces.” (Blanchot, 1997, p. 52)

Quase passa despercebido que esses dois lados opostos da linguagem são interdependentes para promover o diálogo na dimensão da linguagem corriqueira, necessários à interlocução entre alguém que fala e alguém que ouve, alguém que pronuncia pensamentos e alguém que ouve palavras. Mas esses polos do diálogo não são fixos, eles se misturam frequentemente, pois quem fala às vezes passa a “ouvir” como se não fosse ele próprio a falar e quem ouve às vezes se intromete na fala como se não fosse ele o ouvinte; e isso basta para confundir a linguagem em dois lados opostos que nunca se recobrem e que nunca se reencontram numa só linguagem em unidade, o que comprometeria a simplicidade do diálogo: “Fala-se, mas ninguém ouve, ouve-se o que não foi falado, ou então ninguém fala, ninguém ouve: essas situações são frequentes.” (Blanchot, 1997, p. 53)

Quando ocorre uma incompreensão num diálogo, uma fusão daquele par de funções numa só, falar se torna o mesmo que não falar o pensamento que se quer falar e ouvir se torna o mesmo que não ouvir a palavra que foi dita, mas uma outra; como uma reminiscência da conhecida história bíblica de Babel: seria o fim da tranquilidade de uma comunicação efetiva.

Em poesia, supostamente palavra e pensamento devem ser idênticos, ou seja, a linguagem literária procura realizar a tendência contraditória da própria linguagem enquanto tal, é a ambição de atingir uma unidade a partir de sua duplicidade originária, duplicidade da qual ela, a palavra poética, não pode superar em um nível trivial, ao mesmo tempo, também não pode se fixar no signo ou no sentido sem o perigo de um deles se transformar no outro e assim testemunhar a inversão de papéis. Desse modo, a linguagem trivial não consegue abrir mão de um aspecto para valorizar o outro como sendo o seu “lado primordial”. A única saída seria abraçar um híbrido, a própria quimera da linguagem: um sentido abstrato imaterial se funde com um determinado som articulado.

A linguagem quer se realizar. (...) Deseja um verdadeiro absoluto. Deseja isso da maneira mais completa, e não apenas para ela própria, em seu conjunto, mas para cada uma de suas partes, exigindo ser inteiramente palavras, inteiramente sentidos e inteiramente sentidos e palavras, numa mesma constante afirmação que não suporta nem que as partes que se chocam se acordem, nem que o desacordo atrapalhe a compreensão, nem que a compreensão seja harmonia de um conflito. Essa pretensão é a da poesia à existência. (Blanchot, 1997, p. 55)

A linguagem nasce de uma contradição essencial. Mas ela não é plenamente linguagem enquanto não vive e afirma essa contradição, visto que ela sempre escapa se dividida em seus elementos contrários e perseguida a partir de apenas um deles. Quando essa divisão e essa perseguição acontecem, seus elementos básicos se invertem, frustrando uma pretensão reducionista, de maneira que: ou a palavra se converterá em pensamento, ou o pensamento se esvazia diante da palavra. Dito de outro modo, ora os Retóricos caem no excesso do Terror, ora o sonho dos Terroristas se converte no pesadelo da Retórica, ambos numa oscilação perpétua.

Agamben comenta esse mesmo fenômeno intrigante em seu ensaio sobre os extremos da história da Estética, *O homem sem conteúdo*, em muito inspirado pelo estilo de Blanchot:

Eis o Terrorista colocado em confronto com o paradoxo do Terror. Para sair do mundo evanescente das formas, ele não tem outro meio senão a própria forma; e quanto mais quer apagá-la, tanto mais deve se concentrar nela para torná-la permeável ao indizível que quer exprimir. Mas, nessa tentativa, ele acaba por se encontrar nas mãos apenas dos signos que, é verdade, passaram através do limbo do não sentido, mas que nem por isso são menos estranhos ao sentido que ele perseguia. Fugir da Retórica o conduziu ao Terror, mas o Terror o reconduz ao seu oposto, isto é, mais uma vez à Retórica. (Agamben, 2012, p. 31-32)

Não adianta sacrificar todas as formas retóricas do discurso, rompendo suas convenções gramaticais e suas definições terminológicas em nome de algo puro, inefável, e ainda manter a fé num significado último, inexprimível; em outras palavras, a destruição da retórica abre mão

do meio e da possibilidade de expressão, restabelecendo antes a necessidade de sempre haver uma retórica implícita. Para atingir seu absoluto, não basta ser palavra e pensamento ao mesmo tempo sob a expressão de seu todo, a linguagem precisa também identificar palavra e pensamento em cada uma de suas partes. Não se trata aqui de resolver a contradição essencial da linguagem, mas de afirmá-la ao extremo, sem que tal contradição impeça a compreensão, porém, mantendo aceso o fogo contraditório que a fez surgir. Quando a linguagem pretende alcançar essa ambição confusa, costumamos chamá-la singela e simplesmente de “poesia”.

Se esse mistério é a *metamorfose* do sentido em palavra e da palavra em sentido, o poema, fixando a palavra numa matéria mais estrita e o sentido numa consciência mais forte, parece ser efetivamente uma tentativa de impedir o *jogo da metamorfose*, ou um desafio feito ao mistério, mas este, acontecendo apesar de tantas precauções e contra a poderosa máquina preparada para aniquilá-lo, é ainda mais notável e duas vezes mais mistério. (Blanchot, 1997, p. 57, *grifos nossos*)

Eis o jogo do mistério nas Letras, jogo que dá início a uma metamorfose no interior da linguagem, tornando-a permeável ao acaso e ao erro. Assim, em tal região onde os contrários se confundem, o conteúdo do discurso da linguagem essencial procura expressar o inexpressável; agora o antigo mistério nas Letras parece retornar de maneira ainda mais acentuada, trata-se daquele mesmo mistério teimoso que não se deixava ser enunciado nem explicado. Posto que a linguagem possui certas potencialidades, uma delas teria que ver com a potencialidade de chegar a uma intimidade com o mistério nas Letras. Essa é a potencialidade que, para ser realizada, temos de nos desviar deliberadamente dela, uma vez que ela também esconde e adia a possibilidade última de consumação da totalidade do ser da linguagem.

Frequentemente, a linguagem está voltada para a geração de diálogos, servindo à comunicação. Para que isso ocorra sem transtornos, temos de esquecer que a linguagem é essencialmente a conjugação de uma duplicidade de aspectos opostos, de realidades contrárias; este é o domínio da prosa significativa, que tem como modelo especulativo a concepção de linguagem instrumental. Mas quando se torna poesia, quando se torna mais literária a linguagem deixa de se subordinar a uma intenção comunicativa promotora de diálogos.

Enquanto verdadeiro absoluto, a linguagem literária não é a expressão do pensamento de um sujeito determinado e particular: “Para Maurice Blanchot, *‘écrire est l’interminable, l’incessant’*. É uma aventura infinita que esgota as forças do sujeito e o priva do seu *moi*.” (Salles, 2014, p. 123) Essa aventura não pertence à face material das palavras interpretadas por um leitor ou ouvinte particular (ao menos não aquela face material que remete a uma funcionalidade pragmática prévia), mas abriga uma relação que antecede a diferença entre ideia

e palavra, além de dispensar (nessa sua anterioridade) suas funções costumeiras: as do escritor e do leitor, do falante e do ouvinte.

No *Mito de Mallarmé*, Blanchot concluía sua meditação sobre a linguagem literária com algo que surpreendentemente se alinha com as observações que ele extrai a partir de Paulhan sobre o mistério nas Letras; acerca da questão da negação da linguagem literária, conclui o ensaio *Mito de Mallarmé* com a ideia de que a linguagem literária ou essencial:

não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça, ela *se* fala e *se* escreve. É a condição de sua autoridade. O livro é o símbolo dessa subsistência autônoma, ele nos ultrapassa, nada podemos quanto a ele e nada somos, quase nada, no que ele é. Se a linguagem se isola do homem, assim como isola o homem de todas as coisas, ela nunca é o ato de alguém que fale para alguém que ouça (...) Ela é uma espécie de consciente sem sujeito que, separado do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e de se situar numa falta. Mas é também uma consciência encarnada, reduzida à forma material das palavras, à sua sonoridade, à sua vida, levando a crer que esta realidade nos abre não sabemos que caminho para o fundo obscuro das coisas. Talvez isto seja uma impostura. Mas talvez esta fraude seja a verdade de qualquer coisa escrita. (Blanchot, 1997, p. 47, *grifos do original*)

O mistério e o silêncio da linguagem convergem para a mesma tensão que torna toda linguagem possível. Apenas a abordagem de uma análise, que consiste na separação do que aparece conjugado com a intenção de satisfazer algum propósito pragmático, é que cria a impressão de que ideia e palavra são rigidamente diferentes, quando na verdade não apenas são inseparáveis como derivam de uma *unidade relacional*. A anterioridade da linguagem poética no que concerne a falantes e ouvintes se encontra em uma tensão original que não reconhece diferença alguma entre palavra e ideia, pois a relação que aí reside é precisamente a origem tanto da palavra quanto da ideia com suas características particulares, que só posteriormente aparecem cindidas uma da outra na linguagem comum, isto é, “não poética/literária”.

Ignorando essa independência entre os termos falantes e ouvintes da linguagem, sendo uma pura relação fundamental sem “termos”, como uma consciência que une sua duplicidade contraditória num único ser (espécie de “andrógino da linguagem”), a linguagem originalmente poética retira de si mesma sua autoridade, ela é o pleno poder de dizer, de escrever e de ler sem partir de um sujeito nem se referir a outro, e sua obra não versa sobre os seres e os entes diretamente, mas trata da ausência do ser, “o fundo obscuro das coisas”; e a respeito destas coisas ela pronuncia o vazio silencioso, “poder infinito de criar o vazio” e ocupá-lo.

Estranho privilégio, um pouco desconcertante, e que parece ingênuo, se essa superioridade do silêncio é uma superioridade de uma linguagem sobre uma outra e parece usurpada, se essa linguagem silenciosa é apenas uma aproximação da verdadeira linguagem e parece necessária, quando vemos a palavra nos remeter continuamente a um ato com que ela sonha como se fosse o momento em que ela

poderia se realizar inteiramente e ao mesmo tempo desaparecer inteiramente. (Blanchot, 1997, p. 64)

Nos limites da linguagem comum, quando se começa a perder de vista as linhas divisórias entre significado e palavra, acontece de fundo e forma coincidirem. Esse acontecimento confirma que a linguagem é sustentada por uma negação ideal de sua divisão radical, ou seja, na concepção ontológica dualista da linguagem que está radicada nesse contexto, pois, para se consumir completamente, a linguagem exige que a palavra passe por uma metamorfose, esta metamorfose produz uma série de consequências, como a mudança do tom pessoal para o impessoal, além da perturbação da estabilidade dos termos contrários, de modo que entre ideia e palavra surge uma distância infinita, um infeliz desencontro, visto que revela a inquietude provocada pela contradição essencial da linguagem. No entanto, nessa distância infinita entre uma ideia além de todas as palavras e uma palavra que não retém qualquer sentido, a própria distância se anula: no infinito, palavra e ideia se encontram, fundindo-se em sua duplicidade como algo simultaneamente visível no mesmo espaço.

Se nos recordarmos da teoria de Sartre, a verdadeira natureza da linguagem estaria na estabilidade constante da sua função de nomear, que vem da confiança na “saúde” das palavras, o que garante um significado claro, uma representação precisa, um conteúdo bem determinado; essa função pertenceria ao escritor: “A função do escritor é chamar o gato de gato. Se as palavras estão doentes, cabe a nós curá-las. Em vez disso, muitos vivem dessa doença. A literatura moderna, em muitos casos, é um câncer das palavras.” (Sartre, 2004, p. 208)

Blanchot discorda dessa noção de “verdadeira natureza da linguagem” teorizada por Sartre. O escritor não tem a função exclusiva de se valer das palavras para nomear com acerto os objetos materiais ou desvendar o mundo e os homens para eles mesmos, o que contradiz a tese de Sartre (2004, p. 21), visto que o que a linguagem tem de mais verdadeiro para Blanchot não pertence à função de nomear, dispensando a necessidade por um sujeito que profere palavras e outro que as interpreta. Sobre a oposição entre “saúde” e “doença” das palavras, Blanchot escreve em “A literatura e o direito à morte” que

Muitas vezes, atualmente, fala-se da doença das palavras (...) Infelizmente, essa doença é também a saúde das palavras. O equívoco as dilacera? Feliz equívoco, sem o qual não haveria diálogo. O mal-entendido as desvirtua? Mas esse mal-entendido é a própria possibilidade do nosso entendimento. O vazio as penetra? Esse vazio é seu próprio sentido. Naturalmente, um escritor sempre pode se dar como ideal chamar um gato de gato. Mas o que não pode obter é crer-se então no caminho da cura e da sinceridade. Pelo contrário, é mais mistificador do que nunca, pois *um gato não é um gato* (1997, p. 300, *grifos nossos*)

Assim como a palavra flor não é uma flor, um gato não é um gato. A palavra gato não é um gato, mas sim uma ausência de gato, esta é o próprio nada de todos os gatos, o vazio dessa palavra recebe o sentido que a define e determina sua compreensão nos contextos usuais da linguagem comum, que são seus “momentos saudáveis”, úteis. Mas no limite, a palavra está fatalmente doente, padecendo de um grande equívoco: aquilo com que ela se constitui materialmente é diferente daquilo que ela nomeia, e aquilo que ela significa é diferente daquilo com que ela se constitui materialmente. Se tentarmos purificá-la de sua doença apelando à seriedade, corremos o risco de cometer uma mistificação ainda pior, equivalendo falsamente as palavras com as coisas materiais não linguísticas ou com os significados perfeitos e acabados.

Considerando essa concepção de linguagem em Blanchot, podemos esperar certa ideia de literatura sendo por ele defendida em conformidade com essa concepção. Resta nos aproximarmos da natureza do movimento que leva à negação da linguagem literária, se esse movimento possibilita uma literatura engajada e que tipo de engajamento seria esse. Uma maneira de avançar na direção dessa questão é retomando aquela que deixamos em suspenso, a saber: há uma diferença de natureza entre a obra fruto do trabalho literário e os objetos advindos do trabalho do negativo na história? A resposta a essa questão se insere bastante oportunamente no contra-argumento a Sartre dentro do debate da possibilidade de uma literatura engajada.

Se vemos no trabalho a força da história, a que transforma o homem transformando o mundo, devemos reconhecer na atividade do escritor a forma por excelência do trabalho. Que faz o homem que trabalha? Produz um objeto. (...) Mas que faz o escritor que escreve? Tudo o que faz um homem que trabalha, mas num grau eminente. Ele também produz algo: é por excelência a obra. (...) Para escrever, deve destruir a linguagem tal como ela é e realizá-la sob uma outra forma, negar os livros e fazer um livro com o que não são. (...) O volume escrito é para mim uma inovação extraordinária, imprevisível e de tal forma que me é impossível, sem escrevê-lo, imaginar o que poderia ser. É por isso que me aparece como *uma experiência cujos efeitos, por maior que seja a consciência com que se produzem, me escapam e diante da qual não posso me reencontrar o mesmo*, por essa razão: na presença de outra coisa eu me torno outro, mas por essa razão mais decisiva ainda: essa outra coisa – o livro – da qual eu tinha apenas uma ideia e que nada me permitia conhecer previamente, é justamente eu mesmo transformado em outro. (1997, p. 302-303, *grifos nossos*)

Aparentemente, a atividade de um escritor e a ação de um operário não diferem tanto, pois cada uma se entrelaça, à sua maneira, no movimento da Negatividade, na forma de uma transformação exterior do estado das coisas em vista da realização de uma ideia, de um projeto; neste aspecto, a atividade do escritor e o trabalho do operário são pequenos momentos do trabalho do negativo na história, como produção do mundo humano e como autoprodução do homem. Entretanto, fruto de uma negação ideal da linguagem, que foi destruída e refeita de uma maneira inédita e imprevista, o livro não é a encarnação de um ideal ou de um desejo que

dirigiu cada etapa de seu processo, mas a autotransformação de quem trabalhou na sua produção, autotransformação em outro. Nesse sentido é que o livro é a “forma por excelência do trabalho”, porque inúmeras possibilidades de transformação do mundo e dos homens podem ser dadas nas páginas da ficção, diversas direções que o movimento da história poderia tomar são imaginadas no trabalho de criação literária. Ainda assim, mesmo que o livro seja um produto diferente de nada, o trabalho literário não coincide com o trabalho operário.

Então o livro não é nada? Por que então o ato de fabricar uma estufa pode ser considerado trabalho que forma e arrasta a história, e por que o ato de escrever aparece como uma pura passividade que permanece à margem da história, e que a história arrasta sem querer? (...) À primeira vista, pensamos que o poder formador das obras escritas é incomparável; pensamos também que o escritor é um homem com mais capacidade de ação do que os outros, pois age sem medida, sem limites: sabemos (ou gostamos de acreditar) que uma única obra pode mudar o curso do mundo. Mas é justamente isso que faz refletir. A influência dos autores é muito grande, ultrapassa infinitamente seus atos, a tal ponto que o que existe de real nesse ato não passa dessa influência e essa influência não encontra nessa pouca realidade a verdadeira substância que seria necessária à sua extensão. (Blanchot, 1997, p. 304)

Diferentemente de Sartre, a partir da concepção de linguagem literária de Blanchot não se deduz necessariamente um engajamento responsável, antes, o ato mesmo de produzir uma obra literária tem de ser avaliado com bastante atenção. O livro não é o mesmo que nada, porém, não pode ser medido da mesma maneira que as demais mercadorias fabricadas pelo trabalho operário precisamente porque o trabalho literário não é literalmente uma ação genuína, visto que a realidade material do trabalho literário não é apreendida pelo movimento da dialética histórica. “Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado.” (Blanchot, 1997, p. 326) A influência de um escritor na história excede sua capacidade de organizar sua ação através da obra que ele produz, esta não oferece garantias sólidas de que as utopias ali esboçadas tomarão forma concreta e serão racionalmente efetivadas no tecido da realidade. Enquanto uma ação sem medidas e sem limites, a existência da obra literária se perde no tempo da história e, se chega a contribuir para mudar o mundo, isso só acontece acidentalmente.

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo *livre* para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe. Mas olhemos mais de perto. Se se der *imediatamente* a liberdade que não tem, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. (...) Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente

negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma a liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível. (Blanchot, 1997, p. 304, *grifos do original*)

Atentemos para essas declarações sobre a nuance que Blanchot imprime no movimento da Negatividade do trabalho literário: “a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a *impotência de negar*, a recusa de intervir no mundo” (*Grifos nossos*), aqui já existe um aceno para o esgotamento do conceito hegeliano de Negatividade, o que não deveria surpreender, dado que esse conceito sofre um deslocamento da determinação lógica que cumpria dentro do sistema do idealismo absoluto. Escrevendo, um escritor pode tudo. Se desejar, ele constrói a utopia mais perfeita em que todos são livres, a própria negação do estado contraditório e injusto do mundo concreto tal como ele o experimenta. Essa utopia ele cria imediatamente, desconsiderando as mediações necessárias – aquele conjunto ordenado e específico de “como fazer” – derivadas do arranjo das forças materiais que, somente em conflito vivo, efetivamente transformam o mundo e escrevem a história humana. No limite, a negação do escritor é uma negação vazia, não é propriamente um ato *negativo*, pois, acerca dos estados concretos do mundo essa negação nada nega ainda, nada transforma desde a perspectiva de uma responsabilidade duplamente pessoal e coletiva. Essa descoberta sobre a literatura diverge radicalmente da ideia de “literatura da práxis” de Sartre.

Bylaardt, no artigo antes mencionado, contrasta a dimensão da linguagem comum, valorizada por Sartre, e a linguagem literária tal como meditada por Blanchot.

Se Sartre compara a literatura à própria existência do ser humano, negando sua condição de apenas diversão ou apenas panfletário político, Blanchot insiste em diferenciar a linguagem cotidiana da linguagem literária. No discurso corrente, a força de negação das palavras conduz ao sentido e à compreensão apaziguadora, porque negação, irrealidade e morte são potências do mundo real. No momento em que o signo literário falha ao representar o que havia morrido, emerge o nada da morte, e a verdade não mais se revela, isto é, o escritor não pode “agir verdadeiramente”. (Bylaardt, 2011, p. 118)

Para existir no modo imaterial como um significado, a linguagem movimenta uma “negação ideal”, pois precisa negar a matéria, o dado imediatamente concreto, porém, isso é possível somente se ela se materializa na palavra, somente se ela se transforma em coisa palpável, acabando por esvaziar as potências reivindicadas pela Negatividade que trabalha no vir-a-ser da linguagem, fazendo-a violar a única lei em vista da qual ela existe somente para cumprir. A palavra bruta se constitui a partir da possibilidade da morte ou destruição do objeto material de que ela corresponde enquanto palavra, contudo, desde o seu estado não literário, o signo da linguagem já falha em representar o que deveria morrer. Blanchot afirma o seguinte

sobre esse princípio falho entre os aspectos funcionais e formais da linguagem: “Quando a palavra se contenta em nomear um objeto, não nos livra dele. O fino envelope da palavra usual cede à pressão da coisa que ela designa; como é costumeira, ela desvanece assim que é pronunciada e nos entrega à sua presença, da qual deveria nos defender.” (1997, p. 37-38)

O escritor não pode “agir verdadeiramente”, como afirma Bylaardt, porque a linguagem literária não está sob domínio do escritor, desfazendo a ilusão daquele que fala e escreve como se fosse alguém que – por meio da exatidão e da precisão nominal dos significados – se apoderou das coisas do mundo. Impotência de negar, impotência de transformar e impotência de agir: eis as características da literatura dentro do raio de influência do escritor, de acordo com Blanchot. Mas essas consequências advêm, em primeiro lugar, da concepção blanchotina de linguagem, partindo de uma suposta natureza da linguagem comum, e em segundo lugar, considerando a metamorfose dessa linguagem comum em linguagem literária, estágio em que Blanchot tem de responder ao problema da possibilidade de uma literatura engajada.

Já podemos sumarizar os principais argumentos de Blanchot no debate tal como fizemos anteriormente com os argumentos de Sartre: 1) a natureza da linguagem é constituída por uma contradição essencial, sendo ao mesmo tempo palavra e ideia, matéria e sentido, além disso, a possibilidade da morte dos seres é condição para a existência da palavra e do ato de nomear, portanto, a palavra é uma ausência,³⁰ mais propriamente, a ausência do ser que ela designa; 2) a essência da linguagem é o silêncio, é a não linguagem (Mallarmé), porém, o estado da linguagem bruta difere do estado da linguagem literária, entre os dois estados a palavra sofre uma metamorfose, a partir de então, a meta da linguagem literária é realizar plenamente a linguagem mesma, levando em conta sua contradição essencial: tornar-se numa única palavra ausência total, silêncio absoluto. A tranquilidade e a estabilidade da palavra comum são abolidas pela inquietude e pela contradição da palavra literária; 3) lançada fora do estado instrumental, funcional e pragmático da linguagem, a palavra literária não desvenda o mundo nem ilumina a verdade dos seres, logo, o engajamento não é deduzido necessariamente da literatura, tampouco ela faria apelo ao compromisso moral de realizar a liberdade na história; 4) no entanto, o fato da palavra ser uma ausência, um vazio e uma falta tornada evidente na metamorfose orquestrada pelo mistério das Letras em sua divisão ontológica datada (Paulhan),

³⁰ O direito da consciência de se colocar à distância das coisas para se apropriar da presença ideal dessas mesmas coisas coincide com o poder de significar, que está implícito no ato de nomear, nesse sentido, a linguagem é fruto de uma “negação ideal”: “Quando falamos, tornamo-nos senhores das coisas com uma facilidade que nos satisfaz. (...) A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime.” (Blanchot, 1997, p. 310)

não se conclui categoricamente a impossibilidade do engajamento na literatura.³¹ Um engajamento possível da literatura, segundo Blanchot, é paradoxal, ele é, em suas próprias palavras, um ‘engajar-se no modo da irresponsabilidade’, sem regras prévias a seguir.

A palavra desperta então potências ocultas. O poder pessoal de significar e de nomear desaparece, e em seu lugar surge um poder impessoal de criar interminavelmente significados, lançando as palavras ao anonimato: “A palavra não basta para a verdade que ela contém. Façamos um esforço para ouvir uma palavra: nela o nada luta e trabalha, sem descanso cava, se esforça, procurando uma saída, tornando nulo o que aprisiona, infinita inquietude, vigilância sem forma nem nome.” (Blanchot, 1997, p. 314)

A partir do momento em que o escritor descobre que não é senhor do que escreve, que a linguagem se fala e se escreve sozinha, a literatura então aparece engajada consigo mesma, não fazendo questão de reivindicar a responsabilidade de quem escreve e de quem lê. Entre a palavra literária e o escritor ou leitor não há aquela implicação sartreana do compromisso moral, da consciência honesta que apela para a boa-fé e condena a má-fé, ignorando completamente os objetivos particulares e fortuitos que os homens subordinam à palavra. Blanchot elucida (1997, p. 326) isso do seguinte modo:

O escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer: a irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevivida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela.

A obra literária nasce no mundo e faz parte de um momento da história, porque sua Negatividade é de um tipo que se volta à linguagem como o trabalho de uma morte silenciosa, que produz a palavra a partir da possibilidade de destruição do ser cuja palavra pretende significar, mas dentro da obra literária as palavras não garantem uma abertura de espaços que se situam e se projetam no mundo, ela não se subordina direta e irrestritamente à marcha das forças que agem na história, de modo que a experiência com a obra na sua dimensão literária – experiência essa criada a partir da possibilidade da morte e do direito à morte na palavra – esbarra com a impossibilidade de morrer, perdendo-se no labirinto de uma morte impossível.

Nessa experiência literária, a obra suprime o escritor, converte-o num outro afastado dele mesmo. Sem esse afastamento, não poderia experimentar seu “ser escritor”, não teria como

³¹ Isso é válido para as concepções de Blanchot na obra *A parte do fogo*. A questão principal desse problema é a da ambiguidade da literatura. A ambiguidade paira sobre cada momento de uma obra literária, ameaçando inverter e contestar indiferentemente qualquer opinião que tenta fixar um momento em uma certeza.

procurar essa “única verdade” que afirma ao mesmo todas as verdades da sua existência finita. Enquanto potência pura de contestação, a literatura não deixa de contestar o estado das coisas, as contradições do mundo, as desigualdades sociais etc., mas essa potência seria sempre em nome de um estado mais perfeito das coisas, da dissolução das contradições do mundo e do alcance das igualdades sociais? Certamente não de maneira tão imediata e necessária. Porque enquanto potência pura de contestação a literatura também contesta a si mesma, do contrário, ela não seria ficção, não seria verdade de uma coisa escrita que tira sua realidade do que não é.

Comentando acerca da aproximação da literatura com as causas que movem as lutas sociais de um partido político, Blanchot enfatiza esse aspecto autocontestatório da literatura:

Compreendemos a desconfiança dos homens engajados num partido, tendo tomado partido, em relação aos escritores que compartilham suas opiniões; pois esses também tomaram o partido da literatura, e a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância do que representa. Essa é sua lei e sua verdade. Se renunciar a isso para se ligar definitivamente a uma verdade exterior, cessa de ser literatura (1997, p. 299, *grifos nossos*)

Dessa forma, a possibilidade do engajamento literário do escritor responsável não pertence necessária e indissociavelmente à essência da literatura, que a literatura seja convencionalmente dividida prosa e poesia ou não. Para Blanchot, um engajamento possível da literatura seria “no modo da irresponsabilidade”, um modo que não assegura transformação material alguma, pois esse modo parte da indeterminação e da inocuidade da palavra literária em relação à dimensão prática, e isso vale a uma contraposição especialmente aos que surgem pretendendo a inserir numa ordenação coletiva, política e ativamente engajada. Compreender que aquilo que sempre irá prevalecer é a ambiguidade da palavra. Por mais bem intencionado e engajado que o escritor se coloque, sua obra está à mercê das múltiplas possibilidades de leitura do público, que dão à obra mais do que esta lhes dá: “os outros, ao ler, enriquecem-na do que lhe tomam e lhe dão o que você lhes ensina. Agora o que você não fez está feito; o que não escreveu está escrito; você está condenado ao inapagável [*ineffaçable*]” (1997, p. 291. *Tradução modificada*)

O público, no fundo, está totalmente suscetível ao sabor indiferente e imprevisível da ambiguidade das palavras. Borges tem uma consideração muito próxima, em que afirma que “um livro tem de ir além da intenção de seu autor. A intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível, mas no livro tem de haver mais.” (1985, p. 8)

Não é impossível que as intenções políticas e intelectuais do escritor tirem algum logro de uma leitura crítica feita por um público engajado e potencialmente transformador das situações, porém, esse feliz encontro na obra é uma coincidência, um mero acaso, pois a obra

por ela mesma se encontra impotente para realizar a liberdade na história. Bem entendida, a ideia de literatura em Blanchot é incompatível com a práxis como responsabilidade tanto pessoal quanto coletiva.

A natureza da linguagem, para Blanchot, é essencialmente silenciosa, coincidindo com uma Negatividade cujo movimento realiza a impotência de negar, isto é, de fazer parte dos momentos necessários do trabalho do negativo; isso se daria porque a arte tem outras metas, estas seriam derivadas de sua “experiência” fora do tempo. Engajado ou não, o escritor não tem o direito de decidir se sua obra abalará a história, por mais relevante que ele argumente em favor dela, e mesmo que ela fique, do ponto de vista da história humana o escritor não tem como predizer como será sua “fortuna literária”, se o ideal ou a tese que a motivou se tornará concreta por um público comprometido e engajado.

Uma certa má-fé da literatura é considerada por Blanchot como condição intrínseca da obra literária, contrapondo-se em mais um aspecto à ideia sartreana de literatura. A literatura, para Blanchot, só poderia ser da ordem do *impraticável*, do não vivido de maneira ordinária; assim, ela não reivindica a atividade nem seus efeitos, isso se acontece precisamente porque o resultado de seu trabalho negativo sobre a linguagem é a irrealidade.

Uma certa concepção de linguagem que tem como essência o silêncio está na base da ideia de negação do trabalho literário nos ensaios iniciais de Blanchot, tal como mostramos em nossa incursão no debate com Sartre acerca da possibilidade da literatura engajada. Se for verdadeiro que a literatura se apresenta como mera nulidade, isso significaria que ela não passa de uma silenciosa questão acerca da possibilidade de ser literatura, pois segundo Blanchot: “todo poema, por mais frágil que tenha sido seu pretexto, estava obrigatoriamente *engajado na criação da linguagem poética* e, talvez de toda a linguagem.” (1997, 35-6, *grifos nossos*) Parafraseando parte do título do artigo de Bylaardt, a literatura em Sartre e em Blanchot são como gato e não gato, e segundo nossa leitura, ambos não suportam dividir a mesma “caixa de areia”, isto é, não partilham o mesmo modelo especulativo de linguagem nem a mesma concepção de literatura.

Com base nas considerações de Blanchot sobre o jogo literário, do silêncio como essência da linguagem, a sua aposta em ser absoluta e o seu pressuposto tácito de uma negação ideal irrealizável como condição para haver discurso, além da literatura interpretada segundo a “regra da trapaça” e do seu existir no modo das coisas que não são (o modo imaginário), talvez valeria questionar em seguida de maneira mais pontual, algo ainda mais profundo, a saber: que tipo de experiência paradoxal a metamorfose da linguagem silenciosa atravessa para culminar na literatura, na criação do mundo imaginário da ficção a partir de palavras?

1.3 A experiência literária

Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz: minha palavra, se revela o ser em sua inexistência, afirma, dessa revelação que ela se faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não o seu ser. Por essa razão, para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência de seu nada (...)
– Maurice Blanchot³²

Agora só espero a despavbra: a palavra nascida para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
O antesmente verbal: a despavbra mesmo.
– Manoel de Barros³³

Eis o desafio que aqui se apresenta: entender a natureza da linguagem literária. Essa linguagem não é exatamente uma matéria, ao menos não como tradicionalmente entendemos a matéria, porque a linguagem literária não é coisa material como um pedaço de madeira ou uma rocha provinda da natureza. Se ela é continuação do movimento da linguagem enquanto tal, isto é, um distanciamento do concreto, um movimento de negação da coisa física, então ela é estranha à ideia de objeto físico. Ao mesmo tempo, a linguagem é um objeto físico, pois é formada por sua materialidade característica do ser linguagem: “uma realidade perfeitamente determinada e objetiva” (Blanchot, 1997, p. 313)

Certamente ela é uma “coisa” diferente das outras coisas, porém, não deixa de ser uma coisa escrita ou coisa dita. Por conta disso, ela não é puro sentido, pura abstração conceitual, como uma relação semântica ou entidade meramente linguística determinada por um princípio lógico, pois é característico da linguagem literária negar, em seu movimento instável de recuo, o repouso perfeito do significado dos termos. Afinal, qual é a verdadeira natureza da palavra?

Enquanto apreendida pelo conceito de “negação”, ela parece ser a negação simultânea daqueles dois extremos do seu ser linguagem, sendo ela “matéria” para um sentido impossível, coisa inatural que ora estabelece certas relações semânticas, ora estabelece outras relações que contradizem a primeira, mas contradizendo a partir da mesma coisa inatural. Desse modo,

³² Blanchot, 1997, p. 312.

³³ Barros, 2010, p. 368.

chamar o gato de “gato” é ao mesmo tempo perder na matéria linguística toda sorte de reter um gato concreto e perder a ideia universal de gato, restando tão somente o “não-gato”. Eis uma palavra ou uma coisa significativa. Na verdade, uma palavra ou coisa *insignificante*, e de modo duplo: em primeiro lugar, porque sem valor positivo, inútil do ponto de vista prático, pois a palavra gato sequer vale pela “gatidade dos gatos”; e, em segundo lugar, porque sem significado único, sendo inapreensível do ponto de vista teórico. Assim, a palavra gato é um não-gato que salta de telhado em telhado, de significação em significação.

No entanto, para nossa surpresa, dessa dupla negação simultânea a linguagem quer fazer uma dupla afirmação simultânea, de acordo com Blanchot. A meta da linguagem é o absoluto, a identidade numa unidade tanto de seu aspecto estético quanto de seu aspecto lógico, a um só tempo material e ideal, sendo única em todas as suas perspectivas a ponto de se despojar delas, tornando-se plenamente visível; esse é o mistério que paira sobre sua metamorfose incessante: a metamorfose que vai da palavra à ideia e da ideia à palavra.

Talvez, na verdade, a palavra metamorfose nos torne mais familiar a estranha anomalia que representa a pretensão da linguagem a se realizar totalmente. Porque não há apenas passagem, transformação de um elemento no outro, mas posição simultânea, e tomada como idêntica, de duas perspectivas opostas: como um objeto que exige ser visto desde um só ponto sob todos os aspectos que ele apresenta de todos os pontos donde ele pode ser visto – e além disso cada aspecto seria o objeto total, e cada aspecto se afirmaria em sua suficiência e em sua oposição a todos os outros, e portanto todos os aspectos devem se mostrar em uma unidade tal que o objeto *apareça* como privado de aspectos, sem *aparências*. (Blanchot, 1949, p. 58-59, *grifos do original. Tradução nossa*)³⁴

Enquanto um pressuposto da experiência contraditória da literatura, há a metamorfose da palavra, posto que desde o interior de uma espécie de antecâmara da linguagem, na qual ela fica entregue radicalmente à sua contradição essencial, surge o teatro da linguagem literária, cujas palavras que a compõem carregam a obsessão pelo silêncio, pela realização do ser da linguagem. Sua pretensão é promover a identidade como parte do momento limite dessa própria metamorfose. Buscando esgotar todas as suas perspectivas, todos os seus aspectos enquanto linguagem – os signos, as palavras, o discurso etc. –, visando consumir a totalidade, ou o absoluto para Mallarmé, a linguagem aposta na poesia e inclusive na prosa literária.

³⁴ “Peut-être, à la vérité, le mot métamorphose nous rend-il trop proche le étrange anomalie que représente la prétention du langage à s’accomplir totalement. Car, il n’y a pas seulement passage, transformation d’un élément dans l’autre, mais position simultanée, et tenue pour identique, de deux perspectives opposées comme d’un objet qui exigerait d’être vu d’un seul point sous tous les aspects qu’il présente de tous les points d’où on peut le voir – et en outre chaque aspect serait l’objet total, et chaque aspect s’affirmerait dans sa suffisance et son opposition à tous les autres, et pourtant tous les aspects devraient se montrer dans une unité telle que l’objet *apparût* comme privé d’aspects, sans *apparences*.” (Blanchot, 1949, p. 58-59, *grifos do original*)

Almejando essa unidade de contrários, na qual tem de ser idêntica a partir de uma oposição ininterrupta, a literatura tenta ‘aparecer sem aparências’, sem particularidades determinadas, como a plenitude do vazio ou a parte do nada. Assim, Blanchot defende que

As palavras do escritor têm uma tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo. (Notemos que, se aceitarmos as observações de Mallarmé, para quem escrever não é evocar uma coisa, mas uma ausência, estaremos diante da seguinte situação: as palavras se apagam da cena para dar entrada à coisa, mas, como esta coisa não é mais do que uma ausência, o que se mostra no teatro é uma ausência de palavras e uma ausência de coisa, um vazio simultâneo, nada sustentado por nada.) (1997, p. 54)

A palavra não quer ser uma coisa entre as coisas; ela quer ser a Coisa. Porém, diante dessa meta impossível, o que ela de fato consegue ser é uma ausência, inclusive ausência de palavra. Sem essa ausência perderíamos o direito de nomear, o poder de evocar o sentido das coisas pelo seu desaparecimento na realidade concreta. A ausência de palavra, assim, é a condição para acontecer toda sorte de discurso funcional.

Em primeiro lugar, o objeto precisa desaparecer, sendo aniquilado na sua materialidade particular e, assim que estiver ausente, a palavra eleita para o referir aparece; no entanto, o que a palavra tenciona fazer aparecer é o sentido abstrato daquele objeto, sendo uma ausência perfeitamente inteligível que dispõe do objeto à distância no movimento inteligível do pensamento: “A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, *o único fato que ele não é.*” (Blanchot, 1997, p. 311, *grifos nossos*)

Em segundo lugar, a palavra desaparece porque não visa fazer aparecer sua realidade de palavra, realidade da qual fazem parte os meios sensíveis que a produzem no som, no papel ou nos gestos. Trata-se de seu momento instrumental: ser veículo de um significado, janela transparente para o mundo. Para que esse mecanismo funcione, a palavra precisa aparecer e desaparecer, precisa aparecer desaparecendo, ou seja: a palavra precisa disfarçar o corpo que ela possui na realidade física, remetendo a atenção de quem dela dispõe a um significado imaterial, a uma ideia que existe no reino do pensamento. Somente assim ela consegue gerar o “milagre da compreensão”, a saber, o diálogo e a comunicação, mantendo acessa a centelha de sua dupla ausência: de palavra e de matéria. Conforme Blanchot (1997, p. 311-2), no movimento dessa dupla ausência da linguagem poética atuaria a morte.

minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. (...) Somente a morte me

permite agarrar o que quero alcançar: nas palavras ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo se desmoronaria no absurdo e no nada.

As coisas não precisam desaparecer efetivamente para que a palavra comece a falar e a significar. No entanto, esse desaparecimento tem de ser postulado como possível, a possibilidade de destruição da coisa material pertence à morte desta coisa, dando início à vida da palavra no modo da ausência. Se não fosse possível destacar os seres deles mesmos, privando-os de sua existência bruta, então a linguagem não funcionaria e o entendimento seria arruinado. Nesse sentido, a linguagem já pressupõe certa experiência de recuo, de distanciamento da realidade concreta, cuja passagem ao sentido abstrato é conduzida pela possibilidade da morte natural. Em seu momento funcional, útil – sua tranquilidade inteligível – quem toma a palavra na linguagem é a morte.

para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a *experiência de seu nada* (...) a linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar; nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. (Blanchot, 1997, p. 312, *grifos nossos*)

Certa negação está ligada à linguagem, como foi observado na primeira seção. Tal negação é ideal porque opera com o não ser, uma vez que o nome é um não ser do objeto nomeado, ele é sua ausência impregnada de significado, sua inexistência ou a parte de seu nada que – sob a forma de ideia – fala por meio do ser da palavra e, por conta disso, “o ser da palavra não é nada”. Esse paradoxo implica que, apesar de o nada estar na essência da palavra, ela ainda pertence a um ser, trata-se do ser da linguagem. Portanto, a palavra tem sua existência na conjugação de uma certa matéria – que pode ser som, grafia, gestos –, com uma não matéria, que costumamos chamar significado, ideia, pensamento abstrato. Mas o que chama atenção é Blanchot afirmar que “para que a linguagem verdadeira comece” é necessário que a vida “tenha feito a experiência de seu nada”. Trata-se de uma dupla negação, a do objeto enquanto referente concreto na realidade bruta e a negação do sujeito que enuncia enquanto um ente presente e real, ambos se convertem em nomes pela magia mórbida da palavra:

Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome (...) Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz (Blanchot, 1997, p. 312)

A autonegação da pessoa do escritor no advento da palavra literária não parece tão inusitada, visto comentarmos antes sobre a essência da atividade literária se comportar como uma anomalia do começo ao fim, pois o escritor a encara inicialmente na forma de um paradoxo do qual ele deve também responder paradoxalmente: “deve e não deve superar” o paradoxo da escrita. Os talentos do escritor, postos em exercício na obra literária, são a verdade da sua consciência-de-si. Em virtude de seus talentos é que a obra se manifestaria, dando provas de que tais talentos existem, de que alguém se tornou escritor e de que escrever a obra é perfeitamente possível. Porém, a obra nunca repousa nessa certeza inicial do artista.

Os leitores da obra não têm as mesmas intenções que o escritor, a ponto de sequer lerem a mesma obra que o escritor escreveu, antes, ressignificam-na, acrescentando e retirando interpretações dela. Assim, a obra que o escritor procurou escrever não está escrita e a impossibilidade de a escrever retorna para o atormentar. Isso significa que a obra literária não é mero produto necessário de um estado de consciência que interage pura e simplesmente com regras técnicas, a mesma também está entregue a um jogo inconsciente, contingente e totalmente imprevisível. O que acontece com o escritor nesse momento paradoxal do início da escrita é que “sua *experiência não é nula*: escrevendo, ele próprio se *experimentou como um nada no trabalho* e, depois de ter escrito, faz a *experiência de sua obra* como algo que desaparece.” (Blanchot, 1997, p. 297, *grifos nossos*)

Ao se experimentar “como um nada no trabalho” literário, o escritor abre mão de sua singularidade e se arrisca na direção da impossibilidade da obra, a metamorfose da palavra literária pressupõe o “desaparecimento elocutório” do escritor, ou seja, a abolição do velho lugar do autor, que então se reduz à impessoalidade de um mensageiro sem nome, uma mera função para que a linguagem se faça literária; mensageiro esse cujo nome agora aparece convertido em um simples pronome.

Com base em Blanchot, pode-se afirmar que a linguagem aparece isolada em dois momentos singulares dela mesma: um deles é a linguagem bruta da qual falava Mallarmé, a própria linguagem do cotidiano, transparente, útil, instrumental, protetora – cujo modelo está na base da teoria da linguagem de Sartre – seu atributo é a tranquilidade (*tranquillité*), tranquilidade advinda de uma previsibilidade do discurso em relação a experiência no mundo; o outro momento é o que mais nos interessa, o da linguagem literária, opaca, instável, essencial, cujo atributo é a inquietude (*inquiétude*). Sobre esse último momento, Blanchot escreve:

Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência, e essa ausência ela desejaria alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão. Além disso, observa que a palavra

gato não é apenas a não-existência do gato, mas não-existência que se tornou *palavra*, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva. Vê ali uma dificuldade e mesmo uma mentira. (1997, p. 313, *grifo do original*)

Como havíamos enfatizado antes, a contradição essencial da linguagem comum reaparece de maneira mais grave no momento literário da linguagem. O trabalho literário é o trabalho do nada, é uma certa experiência de morte, de não ser. Impostura e mentira estão imbricadas nessa contradição pelo fato de que a existência da palavra (enquanto unidade de sentido) advém da inexistência da coisa nomeada; já o seu poder evocativo do significado ou da ideia da coisa – que é um pensamento imaterial e abstrato – depende precisamente de uma coisa material, de sons e de signos que são uma espécie de corpo da linguagem. Ora, o sonho dos Terroristas nas letras era precisamente testemunhar uma ideia sobrevivendo sem um corpo, sem palavras, sendo puro pensamento transparente de significado. Mas esse sonho não passa de uma mentira quimérica. Novamente, vigora aqui a trapaça da literatura: os que preparam armadilhas contra a ambiguidade da linguagem, querendo capturar seu mistério, acabam se tornando aqueles que caem na armadilha misteriosa da ambiguidade.

Façamos um esforço para ouvir uma palavra: nela o nada luta e trabalha, sem descanso cava, se esforça, procurando uma saída, *tornando nulo o que o aprisiona*, infinita inquietude, vigilância sem forma nem nome. O laço que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido se partiu; eis aberto o acesso a outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de “expressões” [*tournares*] que não chegam a lugar nenhum. Assim nasce a imagem que não designa diretamente a coisa, mas o que a coisa não é, que fala do cão em vez do gato. (Blanchot, 1997, p. 314, *grifos nossos*. Colchetes nossos)

Com essas declarações, a palavra atravessa os limites da representação, da linguagem conformada na sua função de nomear, de designar os objetos da experiência, cujo costume se resume em conceituar tais objetos a partir do conteúdo fornecido pela representação. A palavra literária não serve ao poder de nomear, ela se abre para potências anônimas, liberando os significados de sua imobilidade; é nesse sentido que ela é insignificante, porque seu sentido entra numa transmutação que não cessa jamais, perseguindo aquele ser anterior à representação (ser que na palavra chega privado de ser), e nessa perseguição, “após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem, nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar.” (Blanchot, 1997, p. 314) Num contexto próximo, chamamos essa perseguição de “obsessão pelo silêncio”.

Uma “experiência de morte” enquanto movimento negativo no interior da linguagem antecede a experiência literária, onde encontra a meta e a continuidade sem solução da essência contraditória da linguagem enquanto tal. Blanchot se vale da metáfora da noite e do dia para descrever a passagem da existência sombria e muda dos seres à claridade objetiva do ser da palavra. Desse modo, o que dá vida ao ser da palavra é a morte dos seres, o sacrifício da noite é o princípio do nascer do dia, e o retiro da obscuridade da existência é condição para iluminar o existente na palavra; este é o sentido atribuído ao *droit à la mort* (trad. do francês: “direito à morte”), aqui pensado como condição essencial da linguagem. Porém, reconduzida ao momento da literatura, a experiência de morte que deu vida ao ser da palavra parece surpreender uma experiência que não se contenta com o triunfo do dia, com o sacrifício na noite da véspera nem com a ausência dos seres. Aqui principia o “aceno às sombras” da literatura, aceno àquele fundo anônimo da noite que antecede o apagamento do mundo para dar lugar à representação.

Na palavra morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte (...) A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede. Geralmente ela a nomeia existência; ela quer o gato tal como existe, (...) *o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar*, o abismo, o Lázaro do túmulo, não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado. (Blanchot, 1997, p. 314-315, *grifos nossos*)

Em seu movimento, a literatura almeja o fundamento da palavra, almeja a fonte do seu direito à morte, visando o momento preemptório que determina tudo o que a linguagem será durante o dia; por conta disso é que a linguagem literária é *original*, porque ela se volta à origem da palavra, à noite do sacrifício. Ela se pergunta o que era antes do milagre que lhe deu nova vida e um novo modo de existir. O que ela era enquanto apodrecia na escuridão, escondida debaixo do túmulo completamente emudecida, rejeitada e esquecida? Seria uma existência selvagem e fria que precisou ser excluída para “fazer aparecer” a palavra à plena luz do dia?

Eu digo uma flor! Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e que não respiro, essa poeira que me impregna, mas que não vejo, essa cor que é vestígio, mas não é luz. (Blanchot, 1997, p. 315, *grifos do original*)

A imagem que uma palavra qualquer evoca é o que geralmente se sobressai, a voz inteligível que nos chega e que entendemos o sentido. Porém, por detrás dessa imagem algo se cala, excluído e rejeitado como o cadáver de Lázaro no seu túmulo: trata-se da obscuridade da palavra, repousando na noite. Porém precisamente essa obscuridade é ofuscada pela imagem, pela influência da representação que reside na superfície das palavras. O “antes do dia” é o

mesmo que precede o desfile dos fenômenos, ou seja, o “antes do dia” é da ordem do que não aparece, do irrepresentável, logo, um mistério que habita a origem da palavra, seria a solidão das coisas sem uma consciência que as percebe, todavia, somente desde sua ausência é que podemos experimentar algo dessas coisas, ausência que é tornada possível justamente pela materialidade da palavra: o nosso único acesso à “reminiscência da noite”.

Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance. O nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um bolo concreto, um maciço de existência; a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo o que é físico tem um primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. Sim, felizmente, a linguagem é uma *coisa*: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas como uma encarnação que restringe as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face-a-face no fundo da obscuridade. (Blanchot, 1997, p. 315, *grifos do original. Tradução modificada*)

A palavra em estado nascente deixa seus vestígios no seu aspecto material, no seu aspecto de coisa escrita. O signo e o sinal ganham uma vida material que até então não era notada. A partir do momento em que a palavra poética subverte o regime da linguagem instrumental, devolvendo o império do dia às trevas da noite, ela não reconhece a pretensão à clareza e objetividade do nome e dos significados. Ao assumir agora sua existência concreta e autorreferente, “procura se fazer insensata” e, a partir de sua pobreza de um sentido fixo, ela entra em contato com suas potências escondidas, encontrando um manancial de polissemia.

Com a poesia, então, encontraríamos as coisas e o universo da linguagem como que em estado de origem. Ali arde o fogo da linguagem, ainda no modo da ausência, mas, paradoxalmente, sua ausência está cada vez mais “presente”, e nessa presença, o fogo da criação artística desfaz o universo e o refaz num elemento imaginário. A experiência literária é essencialmente uma experiência de linguagem. Segundo Blanchot, ela é marcada por uma obsessão pelo silêncio, entendido como sua realização plena e absoluta.

A linguagem, ao lançar-se à palavra essencial, quer ser simples e plenamente ‘linguagem’. Mas, para que a linguagem assim seja, ela antes procura nos separar dos seres, tomando-lhes certa distância. Opera, então, uma *incarnation* em que age “não como uma força ideal”, mas como algo que traz as coisas para fora delas mesmas, tornando-as realmente presentes nas suas respectivas ausências. Esse momento do não sentido, do sem nome, do “anonimato universal” coincide com o momento mais concreto da linguagem, em que esta mais

se aproxima de ser simples e plenamente “linguagem”. Eis uma primeira constatação: o universo da ficção é essencialmente pobre de existência, de realidade. O seu apelo ao caráter concreto da linguagem para chegar à pura significação se chama, de maneira genérica, alegoria, mito e símbolo. Gradativamente a linguagem vai se emancipando do mundo real e entrando no espaço imaginário do irreal, que é a inversão do mundo real em sua totalidade, logo, é a grande lacuna vazia de objetos e de seres, povoada abundantemente pela ausência desses objetos e seres concretos triviais. Mas a imaginação, em literatura, não está satisfeita com a mera ausência dessas coisas, o que ela busca é uma ausência pura, uma ausência geral; o que ela busca é a “existência da inexistência”, o próprio nada e suas partes de inexistência, imagem completa do silêncio; silêncio que é ao mesmo tempo origem e destino da linguagem.

Na literatura brasileira temos a oportunidade de conhecer escritores e escritoras excelentes, mas gostaríamos de destacar um poeta muito instigante e interessante, trata-se do mato-grossense Manoel de Barros (1916 – 2014), do qual uma leitura atenta é possível notar certa característica em comum com a concepção de escrita literária de Blanchot. Parece-nos que a linguagem poética de cada um, embora instanciada numa língua específica governada pela gramática, ignora essas relações e essas regras para se organizar num espaço à parte, com cada palavra possuindo um sentido diferente, novo, cada uma carregando uma ressonância viva. Acerca de Barros, Suzel dos Santos defende que “sua poesia caracteriza-se pelo entrelaçamento de dois espaços de linguagem, o imagético e o metalinguístico.” (2017, p. 16) Em sua tese de doutorado, dos Santos declara elegantemente que os poetas são demiurgos da linguagem.

Num poema de Manoel de Barros, presente em uma obra tardia e que já é bastante sugestiva desde o título: *Retrato do artista quando coisa* (1998), pressentimos esse privilégio da palavra poética, aqui tomada como coisa concreta que guarda o subterrâneo da existência, seria aqui também a parte do nada ou o silêncio que é liberado desde o âmago das coisas naturais sem a interferência conceitual humana? O nome do poema é “Despalavra”:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da / despalavra / Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades / humanas / Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades / de pássaros / Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades / de sapo / Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades / de árvore / Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros. / Daqui vem que todos os poetas podem humanizar / as águas / Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo / com as suas metáforas / Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, / podem ser pré-musgos / Daqui vem que os poetas podem compreender / o mundo sem conceitos/ Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, / por eflúvios, por afeto. (Barros, 2010, p. 383)

O “reino das imagens”, ou “o reino da despalavra” não é o domínio da imagem enquanto produto da representação em que vigora o regime da realidade puramente fenomênica, daquelas coisas que aparecem tal como nos aparecem. Os poetas podem refazer o mundo por imagens porque tais imagens são criadas a partir da palavra literária, e isso acontece não simplesmente porque a palavra literária é uma coisa entre as coisas – como afirma Blanchot (1997, p. 315), quando diz que a palavra literária é um bolo concreto, um maciço de existência”, “uma coisa: a coisa escrita” –, mas é precisamente por ser uma coisa sensível, que ela desafia a nossa sensibilidade; embora seja inapreensível no modo da nossa representação. Como uma fulguração, ela é a parte do fogo que arde na imaginação, gerando centelhas de significados, mas não se prendendo a nenhuma. Portanto, o mundo experimentado em uma imagem criada pela literatura é um “mundo feito” pelo trabalho imaginário da despalavra sobre a matéria sensível do corpo da própria linguagem.

No texto do *Espaço literário*, Blanchot aprofunda a relação entre linguagem e imagem, na qual uma transformação da linguagem encontra a imagem poética no horizonte daquilo que o filósofo chama “o incessante”, a fala ininterrupta e que não fala, cúmplice do silêncio porque

Escrever é fazer eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. (...) Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem (2011, p. 18, *grifo do original*)

Com essa primeira afirmação: “Escrever é fazer eco do que não pode parar de falar”, Blanchot está indicando a dimensão de uma fala anterior ao ato de escrever, uma dimensão original da qual o escrever é apenas um eco. Lá onde o escritor impõe silêncio a essa fala anterior a toda escrita é que a escrita passa a ter um lugar, a existir concretamente, tornando-se visível como imagem.

“Imagem” aqui tem que ver meramente com o movimento da imaginação,³⁵ trata-se de uma imagem poética em que os assim chamados “desenhos verbais” (Barros, 2010, p. 7) se unem de tal forma que a materialidade da palavra poética adquire uma estranha ressonância, própria das coisas naturais, permitindo tanto a antropomorfização da natureza: “daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas”, quanto a desnaturalização da perspectiva

³⁵ Sumarizando as diferenças que se estabeleceram no final do século XIX entre Ciência e Arte, Pavini assim escreve: “enquanto a ciência tem por objeto o conhecimento, a arte e a poesia têm a emoção. A ciência opera através da observação, de associações de ideias determinadas pelas impressões sensoriais, ou seja, suas produções são obras que partem de uma reflexão sobre a realidade, ao representá-la. A arte trabalha com a imaginação, associando ideias através da emoção, sem uma conexão direta com a realidade e, por isso, rompe com as cadeias da representação.” (2019, p. 237)

humana “daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros”; além de promover uma abertura totalmente original da experiência poética dos próprios poetas, pois daqui vem também “que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos”, isso implica que a *despalavra* pode alcançar o momento pré-nominal das palavras, momento indefinido em que os seres, prestes a silenciarem na noite, ainda não tinham desaparecido.

O sentido de semelhante experiência poderia ser descrito, dentro da especulação de Blanchot, como um retorno à origem: ao que antecede o Regime do Dia, isto é, dos significados medidos e definidos; o mesmo Dia em que o mundo conceitualmente compreendido se estabeleceu, além de incluir as convenções características e gerais da linguagem. Menos técnico, mais artístico, Barros diz que a “Poesia é a infância da língua.” (2010, p. 7)

Essas expressões artísticas provocadoras e criativas do nosso grande poeta Manoel de Barros concordam de maneira impressionante com a especulação de Blanchot examinada por nós até então, embora não dispomos de evidências de que esses dois escritores conheçam os textos um do outro. No poema “Entrada”, que abre sua coletânea completa de poemas, Barros encerra com esses versos: “Poesia é a infância da língua. Sei que os/ meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas/ *se o nada desaparecer a poesia acaba*. Eu sei. Sobre/ o nada eu tenho profundidades.” (2010, p. 7, *grifos nossos*)

Surpreendentemente, Blanchot, em uma passagem de “A literatura e o direito à morte”, escreve algo muito parecido: “o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura” (1997, p. 298) Para Barros e Blanchot, sem o nada não temos poesia, não temos literatura. Ora, se a condição para haver literatura é o nada, então convém examinarmos até onde for possível os meandros desse limbo linguístico, esse abismo em que a vida se precipita quando faz “a experiência de seu nada” para se converter no ser da palavra literária.

Há mais uma semelhança entre Barros e Blanchot que é bastante interessante fazer menção. Trata-se de um poema de Barros em que ele caracteriza, segundo seu eu lírico, a natureza do próprio poema, a saber: a inutilidade, juntamente com as condições de possibilidade para se fazer um poema, que se aproximam lentamente da morte, a ponto de o poeta considerar a sua própria morte para que possa haver poema, o que faz lembrar muito a meditação de Blanchot sobre a autonegação daquele que fala para então haver palavra.

O poema é antes de tudo um inutensílio. / Hora de iniciar algum / convém se vestir roupa de trapo. / Há quem se jogue debaixo de carro / nos primeiros instantes. / Faz bem uma janela aberta / uma veia aberta. / Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema/ enquanto vida houver. / Ninguém é pai de um poema sem morrer. (Barros, 2010, 174)

Para passear pela paisagem viva da poesia, Barros precisa antes transgredir³⁶ o limite da linguagem cotidiana centrada na compreensão conceitual, na utilidade, no valor e no poder. Sendo um “inutensílio”, para iniciar o poema não é necessário estar bem vestido, mas sim vestir “roupa de trapo”, ou seja, o poema parece não estar entre as prioridades e as coisas demasiado importantes da vida estabelecida pelas relações de objetificação e mercadorização. Já nesse início, há quem se precipite no não ser radical, jogando-se “debaixo do carro”. No entanto, isso não compromete o processo de vir-a-ser do poema, pois “faz bem uma janela aberta... uma veia aberta”, se for o caso do poema chegar por uma abertura violenta.

Tal como está organizada, a vida moderna só permite concluir que o poema serve de nada, que ele é nulo e, enquanto houver esse tipo de organização da vida, o poema não passa de um grande desperdício de tempo. E por conta disso que no momento literário da linguagem há uma exigência ainda maior de autonegação: “Quando falo, nego a existência do que digo, mas *nego também a existência daquele que diz*” (Blanchot, 1997, p. 312, *grifos nossos*)

O poema não alcança a sua dignidade enquanto essa noção moderna de vida não for negada e, portanto, ninguém é poeta, “ninguém é pai de um poema sem morrer”, sem morrer para essa vida centrada no útil, nos valores da mercadoria, nos padrões sociais da aparência etc. Em Blanchot, tanto a pessoa do poeta quanto a linguagem ordinária fazem a experiência do nada, aproximando-se do extremo poder do trabalho da negação que culmina ironicamente na impotência de negar e se esgota no vazio de linguagem, num silêncio impronunciável.

Sem o nada não há literatura: mais especificamente sem o nada da linguagem, que é o silêncio, e sem o nada do “desaparecimento elocutório do poeta” (Mallarmé) que é a morte daquele que escreve. Mas um detalhe que realmente chama a atenção está na paráfrase de Blanchot, que repete por quatro vezes no texto “A literatura e o direito à morte” uma passagem bem conhecida da *Fenomenologia do espírito* (presente no prefácio), em que Hegel parece elucidar o sentido ontológico da Negatividade como sendo “a vida que carrega a morte e nela se mantém”. Na primeira ocorrência dessa paráfrase, Blanchot está fazendo uma aproximação no mínimo intrigante entre os excessos da Revolução Francesa de 1789 e a repercussão do trabalho da literatura na história, que é a dimensão própria da ação de um escritor quando ele resolve dar vida à palavra literária.

No período do Terror contido na história da Revolução Francesa, encontramos um momento de exceção em que a literatura se fez história, porém aqui, ‘história’ já não é aquela marcha do progresso, mas sim a realização de um vazio: o acontecimento da ‘liberdade

³⁶ “é incontornável afirmar que a literatura se produz numa, a partir de uma, mas também como uma transgressão.” (Cadaval, 2021, p. 88)

absoluta'. Sucede de tal modo que essa liberdade coincide então com o direito de cada um à morte. Morte que, tal como a literatura, se torna insignificante, logo, trata-se de uma liberdade “ainda abstrata, ideal (literária), indigência e platitude” (Blanchot, 1997, p. 309) Trata-se de uma liberdade muito singular: a liberdade de uma cabeça cortada.

Não deveria espantar tanto o fato de que o momento em que a literatura começa a se pôr em questão é concomitante ao período revolucionário francês, e menos ainda deveria surpreender que tenham sido precisamente os “Terroristas” nas letras – exercitando e experimentando seus próprios projetos artísticos – aqueles que colocaram de maneira radical a questão da possibilidade literatura.

Blanchot move sua reflexão convencido do ponto de contato entre o *escritor* e o “terrorista”: em ambos encontra-se o reconhecimento de que a morte é o ponto vazio da liberdade. O escritor se reconhece na Revolução e no Terror. Ele tem como ideal criar o instante em que a liberdade é a morte. Na escrita e no Terror, a morte retém o desejo e preocupação da criatura humana forçando um deslocamento da esfera de sentido para fora da vida. (Pinto, 2013, p. 35-36, *grifo do original*)

A origem dos dois terrores remonta ao mesmo contexto social, pois a literatura nascia no mesmo século em que a estrutura monárquica de poder herdada da Idade Média se dissolvia para ser sucedida por uma nova estrutura política de poder. O terror enquanto massacre histórico nas consequências brutais da revolução francesa e o terror nas letras como consequência da revolução na concepção de linguagem: esses dois fenômenos são contemporâneos. A poesia de Mallarmé é como que a consciência dessa revolução acesa no interior da linguagem. O que desencadearia essa mesma revolução, senão um testemunho do terror experimentado na dimensão das letras, da palavra, da literatura?

De qualquer modo, deve-se manter cautela com essas aproximações, considerando as diferenças entre o Terrorista nas letras e o terrorista político revolucionário, ainda que seja possível os encontrar numa mesma personagem histórica desse período, como o marquês de Sade: “O que separa o escritor e o ‘terrorista’? Ao contrário do ‘terrorista’ para quem a liberdade do poder-morrer é essencialmente transfigurar-se em poder-matar; para o escritor poder morrer é a possibilidade de poder-escrever.” (Pinto, 2013, p. 37)

Quando, no Terror da revolução francesa, a liberdade se torna acontecimento absoluto e a consequência do trabalho da morte são os próprios “homens livres”, cada indivíduo é despido de sua particularidade e interioridade para fazer parte desse acontecimento histórico absoluto. Algo semelhante se passa com a literatura, pois é a partir desse direito à morte que surge sua possibilidade e verdade enquanto linguagem: “A literatura se vê na Revolução, nela se justifica e, se foi chamada de Terror, é porque tem realmente como ideal esse momento

histórico em que ‘a vida carrega a morte e se mantém na própria morte’ para dela obter a possibilidade e a verdade da palavra.” (Blanchot, 1997, p. 310)

Essa primeira paráfrase apenas reitera o sentido conceitual da *negativität* hegeliana sem gerar grandes tensões, funcionando enquanto expediente teórico para colocar a questão da possibilidade da linguagem. Mas na segunda ocorrência, o tom da paráfrase sofre uma leve mudança devido ao aprofundamento do aspecto de ausência ligado ao sacrifício dos seres na noite da véspera do emergir do mundo, da história e da estabilidade dos significados. Para que o reino inteligível da linguagem apareça e estabeleça esse regime estável e compreensível, algo necessariamente tem de ficar de fora e desaparecer. Lázaro tem de morrer para que depois possa ressuscitar na realidade de seu nome como uma presença objetiva, como uma ideia regular. Assim, cada palavra tem seu “Lázaro”, cada palavra pressupõe uma morte da qual retém no modo da ausência: “Quem vê Deus, morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’. Admirável poder.”, Blanchot continua:

Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar ao que é *antes*, se todo o meu poder consiste em fazer o que é *depois*? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede. Geralmente ela a nomeia existência; ela quer o gato tal como existe, o pedregulho em seu *parti pris*³⁷ de coisa, não o homem, mas este, e neste, o que o homem rejeita para dizê-lo, o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado. (1997, p. 314-5, *grifos do original*)

Há no mínimo dois Lázaros da linguagem: o Lázaro ‘antes’ e o Lázaro ‘depois’ do trabalho negativo da linguagem. Esse trecho citado acima é um dos mais vitais para entendermos as primeiras ideias de linguagem literária em Blanchot, ao afirmar que: “A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede”, do momento que precede o ser da linguagem, ou seja, a linguagem da literatura é a busca pelo primeiro Lázaro, o seu antecceito, que teve de morrer para dar vida à palavra, ou então, conforme o vocabulário poético de Manoel de Barros: a *despalavra*. A *despalavra* é o sacrifício imprescindível que permite, de seu túmulo, surgir a palavra. Sendo assim, a literatura, essa linguagem metamorfoseada e esvaziada do poder de nomear, preenchida do suposto poder de ressuscitar a ideia dos seres pela palavra, estaria, então, empenhada em reencontrar a origem da linguagem.

³⁷ A expressão “*parti pris*” é traduzida comumente por “viés”, “preconceito”, mas supondo o caso de um projeto poético, a expressão “*parti pris* de coisa” ignoraria o sentido pejorativo ou imoral para se tornar, na verdade, um pré-conceito no sentido de um *antecceito*, ou seja, o silêncio dos seres em sua virgindade anterior à penetração pelo conceito.

Depois de reencontrar a obscuridade da palavra ao redescobri-la em sua natureza concreta, fazendo-se insensata e tendo mais a dizer do que intencionamos dizer por meio dela, Blanchot, na terceira ocorrência daquela paráfrase, coloca em questão a possibilidade da morte. Esta morte não está dada como uma certeza irrefutável, de modo que começa a se insinuar aqui outro paradoxo, talvez o mais radical da literatura. O que torna toda linguagem possível, inclusive a linguagem literária, é a morte, como já fizemos notar extensamente. No entanto, a linguagem literária atravessa momentos obscuros, ilegíveis, prolixos e até condenáveis, sugerindo que a noite do sacrifício de algum modo ainda não terminou. Se num primeiro momento, o ser da linguagem resulta da morte possível do conteúdo material expresso por essa linguagem, agora, num segundo momento, a linguagem literária em sua realidade mais propriamente literária faz remontar ao momento em que ela existia antes do trabalho do negativo e em que pertencia à condição de uma morte impossível: “Onde está o fim? Onde está essa morte que é a esperança da linguagem? Mas a linguagem é *a vida que carrega a morte e nela se mantém.*” (Blanchot, 1997, p. 323, *grifos do original*)

Blanchot fala de duas tendências em que a literatura é partilhada (*partagée*) ou então, duas tendências diante das quais a literatura se encontraria dividida (*partagée*), trata-se da ambiguidade desse termo no original em francês, *partagée*. As duas tendências partilhadas ou divididas na literatura são: a da prosa significativa e a da poesia – que carrega os traços de obscuridade e opacidade. Num artigo que apresenta os pontos de proximidade dos pensamentos de Blanchot e Sartre a partir de suas considerações sobre os romances de Kafka, van Rooden acentua essa ambiguidade na noção de *partagée*, sendo partilha e divisão ao mesmo tempo:

Literatura é ao mesmo tempo compartilhada e dividida entre duas vertentes ou dois ângulos, apesar de irreduzíveis um ao outro, não podem ser separados e, como um interior e um exterior, sempre implicam um ao outro em uma relação envolvente e mútua. As duas vertentes da literatura identificadas por Blanchot são, para dizer brevemente, aquela da prosa significativa e aquela da obscuridade poética. Vista da primeira vertente, literatura é, de acordo com Blanchot, um meio para comunicar, para nomear e descrever, para agarrar o mundo em que vivemos. (2020, p. 240. *Tradução nossa*)

A segunda vertente partilhada pela literatura, a vertente da poesia, desabilita as distinções formais da primeira vertente, de acordo com Blanchot. Na linguagem poética acontece de o sentido das palavras se tornar uma coisa – algo semelhante ao que afirma Sartre sobre o desengajamento da poesia, ao pretender que “o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera *as palavras como coisas* e não como signos” (2004, p. 13, *grifos nossos*)

No entanto há uma sutil diferença para com Sartre, uma vez que para Blanchot as palavras já são desde sempre coisas, são objetos físicos que possuem a espessura da existência e um movimento análogo ao movimento dos organismos vivos. Aqui, aquela transparência objetiva que se interpunha entre os objetos reais, a palavra em seu estado útil e seu sentido unívoco dão lugar à opacidade da palavra poética, que então cria uma proporcional distância entre esse mundo de objetos e o significado inequívoco. Essa palavra poética torna tudo um motivo para o equívoco. Porém, mesmo a prosa significativa mais simples dos maiores prosadores não é imune à traição que sempre paira sobre esse equívoco provocado pela palavra poética, uma vez que no fundo esse tipo de inversão é inerente à palavra literária.

Desse modo, a literatura, quando busca se realizar numa mesma obra, nos faz passar “insidiosamente de uma vertente à outra”, e não importa verdadeiramente se o tema que o escritor escolhe para sua prosa é “a condição humana determinada”, “o mundo tal como está”, pois o tema da literatura acaba se convertendo naquele “horror da existência privada de mundo, o processo pelo qual o que cessa de ser continua sendo, o que é esquecido deve dar satisfações à memória, *o que morre só encontra a impossibilidade de morrer*, o que quer alcançar o além está sempre aquém.” (Blanchot, 1997, p. 321, *grifos nossos*)

Por fim, a quarta ocorrência que parafraseia aquele trecho do prefácio da *Fenomenologia* se dá nos parágrafos que encerram o ensaio de Blanchot. Aqui ele discute a questão da ambiguidade e a descoberta de que a literatura tem o poder de atribuir indiferentemente a qualquer um de seus momentos o sinal positivo ou o sinal negativo, de se voltar a um valor que a transcende e que a remete para além dela mesma, que pode ser um voltar-se à realidade humana, ou então ela pode se desobrigar de uma finalidade e de uma transcendência de sua obra de linguagem e se tornar autorreferente, metalinguística: eis a oscilação animada por sua ambiguidade elementar.

Mas não temos nada a supor: sobre esse sentido do sentido das palavras, que tanto é o movimento da palavra para a sua verdade quanto o seu retorno, pela realidade da linguagem, ao fundo obscuro da existência, sobre essa ausência pela qual a coisa é aniquilada, destruída, para se tornar ser e ideia, nós nos interrogamos longamente. Ela é *essa vida que carrega a morte e nela se mantém*, a morte, o poder prodigioso do negativo, ou ainda a liberdade, pelo trabalho de quem a existência é destacada dela mesma e tornada significativa. (Blanchot, 1997, p. 329-330, *grifos do original*)

Tomada desde um determinado aspecto, a literatura serve como uma reserva abundante para o “fermento da história”, trabalhando para erigir os alicerces do mundo civilizado, para a chegada da cultura, sendo a garantia de que o Regime Diurno da linguagem poderá transcorrer com toda tranquilidade e previsibilidade. Mas toda a sua provisão semântica, todo o esforço de

seu trabalho negativo e o valor de seu produto como linguagem utilitária se desmancham tão logo percebemos que o que a literatura realiza não passa de algo imaginário, irreal. É então que sobrevém a suspeita sobre sua necessidade para o movimento da história, a propagação da cultura etc.

Do lado da tarefa que é o mundo, a literatura agora é vista mais como um incômodo do que como uma ajuda séria; ela *não é o resultado de um verdadeiro trabalho*, já que não é realidade, mas realização de um ponto de vista que permanece irreal; é estranha a toda cultura verdadeira, pois a cultura é o trabalho de um homem transformando-se pouco a pouco no tempo, e não o gozo imediato de uma transformação fictícia que dispensa o tempo e o trabalho. (Blanchot, 1997, p. 325-326, *grifos nossos*)

O trabalho da literatura de ficção não é em sentido estrito um *trabalho*, tampouco pertence ao domínio sério da *ação*. Não resta dúvida que a obra começa no tempo, seu começo faz parte da história, mas essa face concreta da obra não é o que ela tem de essencial. Uma vez que a obra começa a partir do nada e como que trabalha em vista do nada, o que a mesma tem de essencial não pertence ao tempo. Na verdade, o que ela tem de essencial somente é acessível por meio de um movimento de negação peculiar, trata-se daquele elemento que coloca a obra literária num círculo ainda mais paradoxal, num espaço fora do tempo e fora da história, trata-se da sua *irrealidade*. Borges expressa esse fato de maneira lapidar em seu conto já citado, quando diz: “Hladik preconizava o verso, porque impede que os espectadores esqueçam a irrealidade, que é *condição da arte*.” (Borges, 1999, p. 70, *grifos nossos*)

A experiência literária procura traduzir o sentimento de obsessão pelas possibilidades da morte tanto da linguagem quanto da subjetividade que joga com essa linguagem, eis o designo incumbido à linguagem: o silêncio. Porém, isso não sai como planejado, a experiência literária acaba se afastando dessa meta essencial: “O horror da existência privada de mundo, o processo pelo qual o que cessa de ser continua sendo, o que é esquecido deve dar satisfações à memória, *o que morre só encontra a impossibilidade de morrer*” (Blanchot, 1997, p. 321, *grifos nossos*)

O que essa mesma experiência trai é a convicção de um poder e de uma liberdade da palavra no interior do Regime do Dia, por essa expressão entendemos o paradigma metafísico que privilegia a luz e a visão tal como foi disposta desde a filosofia seminal de Platão.³⁸ Assim, ao fazer todas as coisas claras e definidas tremerem desde o subterrâneo da existência, a

³⁸ Retomaremos essa noção adiante, mas por ora vale ressaltar que Pelbart contribui grandemente ao fazer notar a associação que a concepção de obscuro (desconhecido) – no sentido da semântica blanchotiana do impossível – possui com a crítica de Nietzsche à ontologia de Platão, que entendia metaforicamente o ser como luz e o pensar verdadeiro como o ver ou contemplar interior que a alma faz da verdade: “Nietzsche combateu num mesmo gesto a ontologia e a metafísica da luminosidade.” (Pelbart, 1989, p. 102)

literatura nos mostra um outro poder, um poder impessoal, nascido da instabilidade da palavra: o poder de contestar e de destruir as coisas a que ela se volta, mas também de construir, com uma inversão radical do desespero diante da morte para a esperança de sua impossibilidade, de modo que até mesmo a destruição “se faz elemento de indestrutibilidade.” (Blanchot, 1997, p. 329)

A experiência da literatura tem grande proximidade com o paradoxo da morte, isso Blanchot faz questão de enfatizar desde os escritos sobre a obra de Kafka e o sacrifício que este faz de seu destino consumado numa existência ordinária pressionada pelo casamento e pelo emprego na fábrica, ou seja, o escritor se sente assediado por tudo aquilo que o impede de se tornar alguém dedicado para a simples atividade que é escrever. A fonte geral dessas considerações são implicitamente retomadas com uma formulação mais elaborada na meditação a que o texto “A literatura e o direito à morte” nos convida, em que lemos: “Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas a *impossibilidade de morrer*.” (Blanchot, 1997, p. 324, *grifos nossos*)

O que significa ser homem? Significa ser capaz de morrer, ter a possibilidade de, em certo momento, não mais ser homem, ou simplesmente, ser homem significa ser mortal. Uma vez efetivada essa possibilidade, uma vez que ela é tornada atual, o homem perde o seu “ser homem”, pois conseqüentemente perde a possibilidade de ser mortal. Mas essa mesma morte, à sombra de todas as possibilidades do “ser homem”, uma vez tornada em ato, impõe-nos uma consequência surpreendente: se ser efetivamente mortal é também deixar de ser homem, então a possibilidade mortal do homem consiste em deixar de ser “aquele capaz de morrer”, aqui ele encontra o primeiro limite da impossibilidade. Talvez uma dupla impossibilidade: a de ser um homem e de ser mortal.

Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado. Se não está realmente no mundo, trabalhando para fazer o mundo, é porque, por sua falta de ser (de realidade inteligível), ela se relaciona com a existência ainda desumana. Sim, ela reconhece, existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade. (Blanchot, 1997, p. 326)

Um *glissement étrange* (“deslizamento estranho”), presente na natureza da literatura, faz com que sua experiência seja indecível, oscilando indiferentemente entre tendências opostas de si mesma. Como um Proteu indefinível, a obra de arte literária não se deixa reduzir a uma última palavra e, no limite, recusa a se resignar diante de seu mistério, cujas sutilezas escapam à ordem do conceito e da compreensão explicativa. As diferentes respostas que os

escritores se dão à pergunta de caráter mais pessoal: “por que escrevo?”, parecem modificar pouco o destino dos próprios escritores, porquanto todos os lados da literatura são traiçoeiros, não importa se é um romance de tese ou uma fantasia perdidamente distante da realidade, o destino da obra costuma multiplica-la a partir das diferentes e imprevisíveis leituras do público.

Ou, ainda, ele escreveu porque ouviu, no fundo da linguagem, esse trabalho da morte que prepara os seres para a verdade de seus nomes: trabalhou para esse nada, e ele próprio foi um nada no trabalho. Mas, ao realizarmos o vazio, criamos uma obra, e a obra, nascida da fidelidade à morte, no final já não é capaz de morrer e a quem quis preparar-se uma morte sem história só traz o desdém da imortalidade. (Blanchot, 1997, p. 327)

Para Blanchot, as obras de Kafka tematizam a condição existencial do homem tendo em vista esse paradoxo: a existência é interminável, e se a morte é a possibilidade de sairmos dela, ao mesmo tempo, a morte representa a impossibilidade de deixarmos tal existência; de maneira que não sabemos se estamos incluídos ou excluídos da existência. Assim, quem sobrevive nessa condição cai numa espécie de existência que é tão insignificante quanto a inexistência. Eis aqui uma condição bastante estranha da existência, condição que foi rejeitada pelo ser e que nessa rejeição o existente se tornou indigente inclusive no nada: “O homem entra na noite, mas a noite o conduz ao despertar, e ei-lo verme. Ou, então, o homem morre, mas na verdade vive; vai de cidade em cidade, levado pelos rios, reconhecido por alguns, ajudado por ninguém, (...) é uma condição estranha, *ele se esqueceu de morrer.*” (Blanchot, 1997, p. 324, *grifos nossos*)

A condição estranha de quem se esqueceu de morrer e perdeu a garantia da própria morte descreve esse aspecto paradoxal da experiência literária, experiência essa que é nela mesma um tipo de experiência de morte na linguagem, de ausência e de negação da realidade que, pensada em seu limite, movimenta-se em direção à impossibilidade da morte. Esse movimento é permeado por contradições facilmente percebidas e dificilmente dissolvidas.

De fidelidade e vigilância sobre o desaparecimento completo, a literatura se converte na tensão central do esquecimento da própria morte e, ao se mover nesse meio, a literatura oscila numa dupla ausência, isto é, ela não é ser e também não é nada; trabalha e vive para realizar a possibilidade da morte, mas o que ela colhe de seu trabalho exclui a morte, e desse “fruto” escorre apenas o sabor insípido da impossibilidade de morrer. No limite de semelhante experiência, tanto a possibilidade da morte quanto a possibilidade de ser homem se apagam mutuamente no paradoxo literário: uma vez que a palavra expressa o absoluto, cai no silêncio. Mas ela nunca expressou o absoluto e, talvez, enquanto houver palavra literária, a linguagem nunca interromperá o processo dessa morte silenciosa que faz dela simplesmente literatura.

1.4 Considerações finais sobre o 1º Capítulo

A influência do filósofo russo Alexandre Kojève foi determinante no pensamento incipiente de Blanchot, especificamente no que concerne a questão da natureza do trabalho literário a partir de uma apropriação criativa do conceito hegeliano de *Negativität*, entre outros. Kojève ministrou cursos de introdução à *Fenomenologia do espírito* de Hegel de 1935 a 39, na França. A *Fenomenologia* inaugura o sistema hegeliano enquanto um projeto de filosofia científica sistemática, ideia que era comum entre os filósofos do idealismo alemão, preconizada desde Immanuel Kant. O que Hegel pretendia com essa obra era expor o conhecimento sistemático da experiência da consciência em sua formação para a ciência. Kojève deu especial atenção para a seção A do quarto capítulo da *Fenomenologia*, mais conhecida como “Dialética do Senhor e do Escravo”, em que lê nessa dialética uma alegorização do processo da consciência-de-si, sendo a própria história de humanização do homem e da busca por realizar sua essência: a liberdade. Esse processo tem início com o desejo por reconhecimento, ou “o desejo pelo desejo do outro”. A Dialética do Senhor e do Escravo, resumidamente, descreve uma luta de vida ou morte em vista de realizar esse desejo. Nossa retomada da questão do reconhecimento da consciência-de-si na Dialética do Senhor e do Escravo cumpriu o papel de exemplificar o movimento da Negatividade e seu sentido ontológico ligado ao “trabalho do negativo” na história universal. A partir do confronto com uma contradição, surgem os momentos de oposição da consciência-de-si seguindo o movimento da Negatividade, resultando, dessa luta dialética, numa desigualdade e num falso reconhecimento entre duas consciências-de-si que não são livres nem reconhecidas: a do Senhor e a do Escravo.

A apresentação das noções de Negatividade do trabalho e de trabalho do negativo é necessária para recolocar a questão do significado da obra literária e do trabalho do qual ela é supostamente o resultado, o que leva a retomar o aspecto dialético do trabalho do negativo na história; questão discutida por Blanchot no ensaio “A literatura e o direito à morte”. O processo literário é descrito por Blanchot como uma sucessão de exigências opostas em que o que está em jogo é a confluência do paradoxo do escritor com o paradoxo do começo da escrita, onde o escritor testemunha diferentes tentações ligadas à sua arte, como a exigência de escrever engajando-se com uma verdade exterior ao espaço imaginário da literatura, que tem de ser atendida junto à exigência de escrever sem a pretensão de se engajar com uma verdade exterior.

Estranhamente, a literatura parece não querer abrir mão de nada, principalmente do que é contraditório. Investigando a variação da Negatividade do trabalho no que tange o trabalho da escrita, Blanchot percebe que essa Negatividade não tem finalidade; enquanto “forma por

excelência” do trabalho humano, a escrita esvazia as potencialidades realizáveis da ação e do trabalho, levando ao extremo limite a negação da *Negativität*. A consequência é que a ligação entre o trabalho literário e as realizações da dialética histórica se mostra meramente acidental.

Uma abordagem do debate entre Sartre e Blanchot – cujo tema é a possibilidade de uma literatura engajada – permite elucidar e responder a questão da diferença ou não entre a obra do trabalho literário e as outras obras não necessariamente artísticas do trabalho humano. A resposta de Blanchot a Sartre acerca da possibilidade de uma literatura engajada é também uma resposta a essa última questão. Nossa abordagem do debate, pautada na hipótese de que cada ideia filosófica distinta de literatura tem origem a partir de um modelo especulativo específico de linguagem, encontra assim um problema de linguagem como premissa e ponto de partida para sustentar qualquer posição no âmbito do problema da possibilidade de engajamento na literatura. Ao nos voltarmos para o momento da especulação sobre a linguagem, momento esse que antecede as concepções inconciliáveis de literatura dos dois pensadores, chegamos a um resultado curioso: ambos os filósofos franceses defendem certa ideia de literatura engajada dando uma resposta a questões que eram debatidas em sua época e ambiente intelectual, principalmente em interlocução muitas vezes implícita um com o outro, mas uma grande diferença está no fato de Blanchot defender uma ideia de literatura a partir de argumentos, noções e expressões artísticas que Sartre rejeitava em sua própria concepção de literatura, tornando patente, desse modo, a divergência de perspectivas de mundo que se entrecrocavam.

A inconciliação entre Sartre e Blanchot surge desde seus respectivos modelos especulativos de linguagem, tal como demonstramos ser possível de reconstruir em suas antíteses, visando uma melhor compreensão do debate, principalmente no que tange o sentido das concepções irreduzíveis e inconciliáveis de literatura argumentadas de um lado por Sartre e de outro por Blanchot. Se essa constatação de pensamentos inconciliáveis sobre a possibilidade da literatura engajada é verdadeira, segue-se que não pode haver, como sugeriu Bylaardt (2011, p. 118), “uma posição intermediária” – ao menos não como uma possibilidade natural derivada desse debate.

Reconstituindo o modelo especulativo de linguagem de Sartre, encontramos uma teoria instrumental da linguagem apoiada em uma oposição entre estado saudável e doentio da palavra, uma preferência pelo gênero da prosa como forma autêntica de literatura e sua defesa de uma literatura engajada entendida como práxis. Enquanto no modelo de Sartre, a linguagem opera como um instrumento, visando a utilidade – a palavra da prosa literária aparecendo ali como veículo no qual o significado pode transitar –, no modelo de Blanchot, a linguagem literária rompe com a esfera da práxis, retirando a utilidade da linguagem e tomando a palavra

como obstáculo ao significado. Blanchot compõe sua meditação sobre o problema da linguagem retomando as divagações de Mallarmé e o estudo de Paulhan, aqui, ausência e silêncio da palavra no primeiro, e mistério das letras no segundo se encontram na mesma antecâmara especulativa voltada ao ser da linguagem. Lá onde Sartre estima como sendo a essência da literatura, o apelo desta à sinceridade, à responsabilidade e à práxis, Blanchot estima, ao invés disso, a essência contraditória, irresponsável e inerte da literatura, que é fruto de certa má-fé.

A complexidade do problema do engajamento literário em Blanchot se deve em parte à questão da ambiguidade na literatura, que tem que ver com certa duplicação da ambiguidade que já se encontra na própria linguagem. Quando a prosa de ficção menos suspeita, ou mesmo o romance de tese, está entregue à ambiguidade traiçoeira da literatura, percebemos como a exigência de um engajamento literário proposta por Sartre não encontra a firmeza de sua sustentação. Especialmente o modelo de Blanchot pensa uma possibilidade da linguagem que se desvincula da instrumentalidade, trata-se da possibilidade da literatura de se pôr em questão, sendo irreduzível a atos histórico-políticos determinados. Ao reconstituir o modelo especulativo de linguagem em Blanchot, chegamos a uma natureza contraditória da linguagem, a ambiguidade essencial que reside no âmago da linguagem, que é a condição de possibilidade de toda linguagem, desde a mais corriqueira e cotidiana até a mais refinada e poética, cujo movimento conduz a um esvaziamento do vínculo ontológico com a Negatividade.

Uma das vantagens que nos inclina a aceitar o pensamento de Blanchot é a de que este condiz mais com a expressão literária da linguagem e, no limite, esse pensamento traz uma questão da ambiguidade da palavra que oscila entre sentidos opostos, transitando, além da vizinhança da utilidade prática, entre combinações contraditórias da linguagem que desestabiliza o poder transformador do trabalho do negativo, linguagem cuja essência flerta com o silêncio. Sartre (com intenções marxistas) pareceria mais devedor de uma interpretação profundamente influenciada pela dialética de Hegel do que Blanchot nessa mesma época.

Tivemos a oportunidade de confirmar que a linguagem possui uma natureza silenciosa, além de verificarmos uma de nossas hipóteses, a de que *A parte do fogo* prefiguraria a filosofia da morte de Blanchot, uma vez que sua meditação sobre a linguagem depende de uma consideração da palavra como uma espécie de trabalho de uma morte silenciosa. Após concordarmos com os argumentos de Blanchot articulados no debate com Sartre sobre a possibilidade do engajamento literário, colocamos a questão de como entender a experiência paradoxal da literatura, apoiada na noção de metamorfose da palavra. A literatura é capaz de fazer das palavras a realização de uma irrealidade, mas ela não nos permite agir pelas palavras e revolucionar os rumos da história com todo o peso de uma responsabilidade moral, pois a

experiência essencial da literatura revela sua linguagem como uma morte silenciosa, essa experiência é precisamente certa experiência de morte literária, donde vem o direito da literatura de se pôr em questão, nisso ela já é um recuo do campo da ação, do valor e da verdade.

A parte do fogo é um escrito que se poderia tomar como uma coletânea de artigos publicados por Blanchot desde a década de 30, nesse sentido, originalmente ela não possui uma unidade estrutural, uma vez que não foi concebida e pensada na ordem em que está disposta, todavia, cada ensaio partilha uma intenção determinada que os atravessa e os reúne apesar de sua diferença de assunto e aparentemente de interesse: a intenção de tratar do problema da linguagem literária. Desse modo, cada ensaio ali se ordena numa meditação que parte de uma consideração obcecada pelo problema da linguagem literária e culmina, com “A literatura e o direito à morte”, na prefiguração da filosofia da morte derivada da experiência paradoxal da literatura, cujo privilégio, longe de ser o desvendamento de um mundo prévio, um mundo onde tudo já foi longamente triturado, é o de materializar e vivificar um mundo pela primeira vez, um “mundo virgem”, inviolado, desconhecido, inventado, simplesmente imaginado.

Em linhas gerais, foi com esse desvendamento de um espaço imaginário do mundo que caracterizamos a literatura e aproximamos inclusive o vocabulário poético da poesia de Manoel de Barros da meditação instigante de Blanchot, notando algumas consonâncias entre eles. A experiência de morte ou o nada antecede toda linguagem para Blanchot (1997, p. 298) e a condição para haver poesia, segundo Manoel de Barros (2010, p. 7), repousa sobre o nada. O que torna a morte possível na literatura é a impossibilidade de morrer. Esse paradoxo não deve ser aceito visando dissolvê-lo no registro puramente lógico nem suprássumi-lo no registro dialético. Mas deve, com efeito, ser aceito no registro literário como uma contradição sem solução nem superação, contradição sem a qual a literatura não seria possível.

O espaço literário é o espaço onde tudo se repete, mas nada factual parece acontecer, em que a possibilidade de escrever a obra, aquele problema do qual o escritor “deve e não deve superar”, está intimamente entrelaçada à impossibilidade de escrevê-la. A fim de aprofundar a filosofia da morte literária de Blanchot e seu paradoxo elementar – o paradoxo de que o movimento despertado pela possibilidade da morte caminha em direção à sua impossibilidade –, convém continuar examinando a experiência de morte impossível dessa linguagem silenciosa que é a literatura, indagando acerca da natureza que pertence ao lugar por excelência em que essa experiência paradoxal surge, a saber: o espaço literário.

Destarte, o próximo passo será preparar o terreno com o intuito de acolher a especulação que indagará, reformulada em uma nova e dupla formulação: qual é a natureza do espaço literário e qual é o sentido da experiência-limite?

2º CAPÍTULO – EXPERIÊNCIA COM A OUTRA NOITE

2.1 Metamorfose da experiência literária

Morte não é o *noema* de uma *noesis*. Não é o objeto ou a realização significativa de um ato intencional. Morte, ou antes, morrer, é por definição inapreensível; ela é o que excede a intencionalidade e as estruturas correlativas noético-noemáticas da fenomenologia. Portanto, não pode haver fenomenologia do morrer porque este é um estado de coisas do qual ninguém poderia ter uma intenção adequada nem encontrar realização intuitiva. O significado último da finitude humana é que não podemos encontrar uma realização significativa para o finito. Nesse sentido, morrer é insignificante e, conseqüentemente, a obra do luto é infinita (o que quer dizer que o luto não é uma obra). – Simon Critchley³⁹

A palavra experiência (*experience*), dado que aparece constantemente nos ensaios de Blanchot, merece uma exposição mais detida de seu sentido filosófico, uma vez que, ao lado da noção de “limite”, compõe o nosso atual objeto de pesquisa. No seu sentido mais geral e comum (Abbagnano, 2007, p. 406), experiência é 1) a soma de fatos semelhantes reunidos por uma pessoa em particular: experiência pessoal, subjetiva; ou então, experiência tem que ver com 2) o consenso geral quanto a possibilidade de experimentação por indivíduos diferentes: experiência impessoal, objetiva. Em sentido profundo, a experiência resulta do contato direto de pelo menos um dentre os cinco sentidos da sensibilidade; contato esse que sucede ante um estado determinado da realidade, cujo fenômeno *empírico* se agrupa, conforme a repetição de estados semelhantes, no conjunto da experiência humana, seja ela privada ou não.

Que a ‘experiência’, que costumamos tratar no cotidiano ou nas ciências da natureza, não seja tomada sob o primeiro sentido, deve-se a 1) ser uma experiência privada, isso quer dizer que 2) se refere a um conjunto genérico de fenômenos partilhados pelo gênero humano, isto é, fenômenos verificáveis e aceitos. Quando certos filósofos dizem “a experiência ensina que...”, trata-se desse sentido 2) de experiência, que é comum a todos, tomada por verdadeira de um ponto de vista provável, contendo, portanto, a condição para corroboração de declarações ou asserções sobre o plano sensível considerado partilhável. Assim, é a experiência comum que corrobora o sentido objetivo da acidez de uma fruta ou a reação de um elemento químico.

³⁹ “Death is not the *noema* of a *noesis*. It is not the object or meaningful fulfilment of an intentional act. Death, or rather, dying, is by definition ungraspable; it is that which exceeds intentionality and the noetico-noematic correlative structures of phenomenology. There can thus be no phenomenology of dying because it is a state of affairs about which one could neither have an adequate intention nor find intuitive fulfilment. The ultimate meaning of human finitude is that we cannot find meaningful fulfilment for the finite. In this sense, dying is meaningless and, consequently, the work of mourning is infinite (which is to say that mourning is not a Work).” (Critchley, 1996, p. 108. *Tradução nossa*)

Ainda que seja costumeiro tratar do sentido intersubjetivo de experiência, como sendo objetivo e verificável, em última instância toda experiência acaba caindo na primeira acepção, como algo privado e particular, uma vez que o acesso costumeiro à realidade está condicionado ao ponto de vista pessoal, de modo que mesmo as experiências científicas mais aceitas e dadas como certas só podem ser reproduzidas e atestadas pela via limitada dos cinco sentidos, e nenhuma experiência ordinária pode ser efetivamente transferida e partilhada.

O conceito de experiência, portanto, parece flutuar e se misturar entre esses dois polos: o particular e o geral, o subjetivo e o objetivo. Os cinco sentidos da sensibilidade abrem as janelas para a realidade ao mesmo tempo que as encerram em seus limites determinados, ou seja, há certos limites empíricos para uma experiência pessoal ou comum; limites para além dos quais a experiência já não é mais possível, pois a percepção não se estrutura de maneira alguma e, de igual modo, não existem propriamente “fenômenos” (coisas que são no modo do aparecer).

Já abordamos antes algumas noções de “experiência”, a saber: “experiência de morte”, “experiência de linguagem” e “experiência literária”, além, é claro, do nosso objeto de pesquisa: “experiência-limite”. No entanto, nenhuma dessas noções parece remeter com exatidão aos sentidos daquele conceito costumeiro de experiência, seja o sentido particular ou geral. A experiência literária não é puramente “particular”, desde que aceitemos as intuições mallarmeanas quanto ao recuo da pessoalidade particular do poeta ante a potencialidade impessoal da palavra; algo que a leitura blanchotiana dos textos de Rilke irá retomar. E se não é uma simples experiência particular, tampouco pertenceria ao registro geral e objetivo; não obstante a literatura seja partilhada por tendências muito contrárias, no final das contas ela desconhece o consenso. Sendo assim, que tipo de experiência seria a experiência literária ao lado das experiências que a pressupõem? Afinal, o que faz de semelhante experiência, diferentemente de todas as experiências ordinárias e no limite destas, uma experiência *literária*? Essa questão conduz inevitavelmente à pergunta pelo ser *literário* na obra de literatura.

A primeira distinção que precisamos traçar dentro desse âmbito que chamamos “literário”, em oposição às noções ordinárias da experiência não literária, é que a experiência literária pertence à linguagem – precisamente como “experiência *de* linguagem” – e não propriamente experiência dos sujeitos. Mallarmé, divagando acerca dos limites da linguagem, contribuiu decisivamente para a especulação de Blanchot, indicando que a obra toma sua direção a partir do ponto em que o tempo comum à subjetividade e ao mundo jaz apagado. De acordo com Surghi, a experiência literária desperta tensões que beiram à impossibilidade de fixação tanto de uma subjetividade quanto da imagem dos objetos exteriores.

Sem embargo, essa experiência de uma literatura que ao se realizar não só dissolve as formas que a precedem, mas também a subjetividade que a leva adiante, tem que ver com a literatura mesma se voltando a uma experiência impossível. Impossível no sentido de a levar a cabo como obra, e impossível no sentido de reduzi-la a uma imagem que nos ajude a pensá-la como um objeto de limites precisos. (2014, p. 69. *Tradução nossa*)

No momento em que a linguagem se transforma numa busca pela experiência de uma palavra liberta de um centro, de um *télos*, essa linguagem passa a ser “experiência impossível” num duplo sentido. Ela é uma experiência *na* linguagem – uma vez que, em poesia e em demais expressões literárias, a realidade do ser literário é composta primariamente a partir de palavras, disfarçando ou não seu caráter metalinguístico –, mas também uma experiência *com* a linguagem, no sentido de que a linguagem possui uma relação no modo do “com”, isto é, a relação da linguagem é “com” a questão da possibilidade de realizar o próprio ser da linguagem.

No seu duplo sentido, a experiência é impossível de maneira formal porque exclui a necessidade por um sujeito psicológico determinado, e é impossível de maneira instanciada porque pertence decisivamente a essa questão: “é possível realizar o ser da linguagem?”. Isso significa que, por enquanto, o ser da linguagem ainda é impossível. Esse ser tem que ver com uma contradição fundamental e corrosiva a qualquer tentativa de fundamento tanto para o sentido 1) quanto para o sentido 2) da experiência. Mas a questão principal estaria em saber *quem* está com a linguagem quando ela se torna essa potência soberana e autônoma.

o ato de escrever, o emprego do imaginário ou o fascínio da linguagem passam a ocupar o lugar que corresponderia à experiência. Mas eles ocupam esse lugar privado de sua condição de expressão transparente que, como apontam Benjamin e Agamben, com o desenvolvimento da história ela desapareceu. A obra então se torna um mistério, uma experiência que em sua execução se revela a quem a sofre e a experimenta; *a obra em si é uma experiência do limite das palavras*. Mas, ao mesmo tempo, a obra é uma experiência da ausência de verdade, da seguridade da filosofia e do pensamento. (Surghi, 2014, p. 70, *grifos nossos. Tradução nossa*)

Aquela velha obsessão pelo mistério nas letras ressurgiu no sentido 3) de uma experiência que alarga a noção de impossível, pois é uma experiência de linguagem daquilo que, por excelência, é intraduzível; a obra da linguagem encontra aí limites em todas as direções da experiência significativa, ao mesmo tempo, a linguagem abre a partir desse limiar espaços do lado de fora, isto é, do lado de fora das estruturas fundamentais de um pensamento racional.

O genuíno espaço literário – o espaço imaginário da obra literária, organizado de maneira outra – seria antes “o círculo puro⁴⁰ onde, enquanto escreve, o autor se expõe à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela.” (Blanchot, 2011, p. 41, *grifos nossos*)

Por ‘experiência-limite’ se deve pressupor uma experiência em sentido não ordinário, um sentido peculiar da e com a palavra-poética, esta, *desentendida* como palavra-limite, palavra essa que percorre o caminho do limite da palavra e da linguagem como um todo, enterrando, por sua vez, aquela velha linguagem determinada e fechada em uma consideração sistemática do ser e do mundo. ‘Desentender’ significa aqui um contramovimento que leva a um caminho ignorado pelo entendimento, uma vez que o entendimento costuma ser movido por uma vontade de verdade que aspira à seguridade estável do pensamento. Excluída de uma relação com o entendimento, a obra e a experiência literárias só permitem uma aproximação pelo pensamento na condição de se ‘desentenderem’, escapando à possibilidade de objetificação ou conceitualização, mostrando um caminho em que as palavras entram em ambiguidade constante e vagam com significados acometidos por contradições, reivindicando, portanto, um pensamento que desfaz constantemente os modos da interiorização pautado pelas condições formais do entendimento; trazendo à tona a exterioridade informal desse entendimento.

O primeiro sentido de uma experiência do fora é um fora da experiência, de modo que o que a literatura cria não se condiciona às determinações a priori do espaço-tempo. Ser capaz de captar a experiência literária ‘em estado puro’, significa retirarmo-nos das condições que fundamentam a experiência empírica. (Ferraz, 2018, p. 47)

O sentido da palavra experiência como 3), implícito na noção de experiência-limite, diferencia-se totalmente dos sentidos mencionados em 1) e 2), que pressupõem condições fundamentais ao plano empírico; o sentido de 3) não é subjetivo nem objetivo ou intersubjetivo, contradizendo tudo o que habitualmente se entende por experienciar. Apelando para um movimento que só se realizaria em um modo sem duração, no sem término do infinito, a literatura evoca uma experiência de linguagem que vai ao encontro com o horizonte de uma sensibilidade cujo conteúdo empírico é impossível, ela é a experiência-limite nos limites da experiência. Não por acaso, para o artista a arte seria a possibilidade de salvação da única experiência verdadeiramente digna de ser experimentada:

Nada é mais árduo então para um escritor privado de experiências no mundo – e que sente a proximidade desse espaço literário – do que as suas relações prévias no mundo como podem ser a ordem do tempo, as obrigações da vida em comunidade, o trabalho

⁴⁰ Círculo puro, sim, mas do qual o artista estranhamente nem sempre está seguro de seu acesso, estando geralmente à mercê do sentimento impuro de inacabamento.

utilitário, a seriedade da vida; tudo o que de alguma forma o enclausura a permanecer demasiado ancorado na existência, e que, aliás, agora será completamente modificado quando ele entrar em contacto com a força desse espaço imanente que é a obra, *sua única experiência*. (Surghi, 2014, p. 71-72, *grifos do original. Tradução nossa*)

Se por um lado, a pressão para ao mesmo tempo criar e destruir a experiência de que o escritor necessita para escrever não pertence ao tempo ordenado do mundo, por outro lado, o abandono do mundo em prol da mistura alquímica das experiências que esgotam uma vida – processo inerente à escrita literária, uma vez que “para escrever um único verso é necessário ter esgotado a vida.” (Blanchot, 2011, p. 91) –, aparece como um abandono sem condição de retorno. Onde quer que o artista resolva errar no espaço do lado de fora, terá inevitavelmente se perdido, não saberá mais o caminho de volta, nem para o mundo (onde tentará, em vão, refugiar-se, mais ou menos próximo do exemplo desértico de Rimbaud) nem para si mesmo.

o artista se oferece aos riscos da experiência que é a dele, não se sente livre do mundo, mas privado do mundo, não senhor de si mesmo, mas ausente de si mesmo, e exposto a uma exigência que, ao repeli-lo para fora da vida e de toda a vida, torna-o vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ele próprio. (Blanchot, 2011, p. 49)

Nesse momento em que “nada pode fazer e já não é ele próprio”, a pessoal do escritor passa pela metamorfose da experiência literária, fazendo a conversão do ‘eu’ ao ‘ele’, medindo-se com o vazio do espaço literário. Onde a obra mais exige esforço, trabalho e criação, também é o lugar em que o artista mais se sacrifica em sua existência banal, privando-se do plano da experiência empírica possível – principalmente naquilo que ela possui de útil, valoroso, seguro, verdadeiro e fundamentado por uma relação de identidade ou de causalidade. A experiência paradoxal da literatura já se demonstrou, a partir da perspectiva de Blanchot, como pertencendo a uma região essencialmente contraditória, trata-se da região do Fora, espaço em que a experiência não possui a forma condicionante (tampouco o conteúdo) da experiência empírica comum.

Antes de abordarmos a questão do limite da experiência literária, é mais do que pertinente conhecer com um pouco mais de precisão o modo de movimentação do pensamento blanchotiano no assim chamado espaço do lado de fora mencionado no *Espaço literário*. Para usar uma expressão de Foucault em *Prefácio à transgressão* mas a restringindo um pouco ao âmbito da escrita, a partir desse referido espaço a pressão literária põe em movimento o *devoir* da obra como ausência de obra, em que o eu pessoal do escritor se desprende de si mesmo e a consciência que ainda experimenta o impossível faz a experiência de uma linguagem além da possibilidade de redução ao entendimento de qualquer experiência trivial.

2.1.1 Acerto de contas com Hegel: a Negatividade ultrapassada

A primeira parte d'*O espaço literário* propõe uma meditação que, de certa maneira, prepara a entrada no espaço literário propriamente dito, começando pela noção de “solidão essencial” (trad. do francês: *solitude essentielle*) como sua noção-chave, solidão essa cujo sentido se avizinha muito do sentido que a solitária palavra “ser” carrega. Com uma leitura atenta, logo constatamos que os conceitos hegelianos, tal como o de Negatividade (que foi infielmente herdado de Hegel), já não aparecem mais desempenhando qualquer destaque.

Se Blanchot, com a compilação de ensaios n'*A parte do fogo* em 1949, flertara com o limite da negação da *Negativität*, em que esta, deslocada da velha paisagem conceitual ocupada pelo idealismo absoluto, tem suas potências históricas e pragmáticas totalmente esvaziadas, passando a jogar com aquilo que Hegel chamava “má-infinitude” – por outro lado, em 1955, *O espaço literário* torna um pouco diferente o quadro geral dos problemas, porque apesar de algumas ideias do primeiro ensaio reaparecerem preservadas, o vocabulário hegeliano e principalmente o conceito de Negatividade são ultrapassados pelo movimento autônomo da escrita literária. A citação a seguir é lapidar quanto a isso.

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um tempo puramente negativo é, pelo contrário, *um tempo sem negação*, sem decisão (Blanchot, 2011, p. 21, *grifos nossos*)

Chama atenção que o abandono da Negatividade como vocábulo filosófico no pensamento de Blanchot seja acompanhado pela criação de um vocábulo novo, do qual o tradutor da versão brasileira, Álvaro Cabral, deixou de lado a oportunidade de explorar um neologismo em especial que poderia seguir mais de perto a ideia que Blanchot concebe para essa palavra excêntrica chamada *désœuvrement*. Cabral traduziu *désœuvrement* por “ociosidade”, mas essa tradução nos parece insuficiente e pode até mesmo se tornar inadequada para transpor o sentido filosófico que esse vocábulo importantíssimo de Blanchot possui.

A tradução espanhola de Vicky Palant e Jorge Jinkis (1987), e a tradução americana de Ann Smock (1982) também deixaram a desejar na tradução de *désœuvrement*. A primeira verte *désœuvrement* para *inacción*, já a segunda, para *inertia*. Uma tradução ao pé da letra parece bem mais adequada. Foi sugerido algo como *desobrar* numa nota da tradução castelhana, mas infelizmente essa palavra não foi usada no corpo do texto dessa tradução, tomando *inacción*

como sua equivalente. Pavini ressalta a dificuldade de uma tradução desse termo, porém apresenta uma alternativa mais viável de tradução, tencionando se aproximar do sentido original.

Essa é uma palavra, no sentido que Blanchot a confere, intraduzível. Em francês, *désœuvrement* significa inativo, ocioso, preguiça. Quando consultamos a tradução de Álvaro Cabral (...), vemos que ele optou traduzir o termo por ociosidade. Embora não esteja errado, acreditamos que a tradução não dê conta da profundidade conceitual que Blanchot está a nos trazer. Por isso, a melhor forma de o traduzirmos seria recorrer ao neologismo – como fortunamente também faz Peter Pál Pelbart (...) – desobramento, que traz em si, como podemos perceber, a própria ambiguidade da noção literária que Blanchot perseguiu: *œuvre* que é *désœuvrement*; obra que é desobramento. (Pavini, 2019. p. 324)

Uma tradução para a língua portuguesa que leva em conta a complexidade conceitual da palavra *désœuvrement* seria essa sugerida por Pavini e proposta por Pelbart, a saber: “desobramento”, que, apesar de criar dois neologismos de uma vez em nossa língua (“obramento” e “desobramento”), possui a vantagem de respeitar a ligação entre o “des” e o “obrar” presente na composição da palavra no original: *dés* + *œuvrement*; além de suscitar a ambiguidade dessa palavra, que se instala entre o *œuvrement*, o “obramento”, e o *dés*, o “des”. Esse “des” em francês é prefixo de oposição, negação, mas no vocabulário de Blanchot o “des” não tem simplesmente um sentido negativo, uma vez que pertence a “um tempo sem negação”. O *dés* em sentido blanchotiano seria um contramovimento de desfeitura do obrar, trata-se de uma passividade cuja atuação se resume numa afirmação vazia da ausência de obra.

Paradoxo: a obra só se realiza quando se desmancha. Forcemos nosso português: a obra só atinge sua essência quando se *desobra*. A essência da obra – diz Blanchot, no mais enigmático de seus pensamentos, que ainda nos caberá decifrar – é *desœuvrement*, que traduzirei, de forma selvagem, talvez, por *desobramento*. (Pelbart, 1989, p. 78, *grifos do original*)

Sem um complemento explicativo, a tradução dessa palavra permaneceria estranhamente vaga. De fato, embora leve em conta a complexidade conceitual – por ser mais adequada ao contexto de investigação, sendo oportunamente adotada por nossa pesquisa –, selvagem ou não a tradução de Pelbart ao optar por “desobramento” não desfaz a problemática fundamental que, de maneira geral, faz parte da atividade de tradução enquanto tal, uma vez que sempre paira uma suspeita de não correspondência de sentido entre palavras de línguas diferentes, principalmente palavras com algum conteúdo filosófico. Se *désœuvrement*, no limite, é intraduzível, dado que o sentido que Blanchot concebe para essa palavra tende a se manter ambíguo em sua tensão permanente com a palavra *œuvre*, a obra, então nenhuma

tradução parece ainda capaz de abarcar até mesmo o mais imperceptível deslocamento dessa tensão ambígua para um *désœuvrement* de relação totalmente nula com uma *œuvre*: “desobra” que arruína a realização de qualquer obra, *désœuvrement* como ausência de obra. O sentido desse movimento atravessa também a loucura, conforme Pavini:

a ausência de obra não é nem a síntese do mundo nem o reflexo da alma, mas a presença da ausência do homem e do mundo. A loucura é esse momento de decisão em que a obra deixa de ser obra para contestar radicalmente o mundo e o homem, em sua estrutura representacional e identitária. A loucura interrompe o curso do mundo e a razoabilidade do homem para colocar em questão tanto o mundo quanto o homem (Pavini, 2019, p. 346)

Désœuvrement como contestação infinita do homem radicado no mundo e do mundo construído pelo homem, *désœuvrement* como devir-louco da linguagem, ou simplesmente, literatura. Acerca do que há de implícito nesse tipo de ato contestatório, Foucault escreve: “contestar é ir até o núcleo vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser.” (2009b, p. 34) Colocando em questão tanto o mundo quanto o homem, loucura e *désœuvrement* se aliam de certo modo no solo comum da Desrazão onde se dá a experiência-limite, corrompendo assim – ao menos desde os textos ditos pervertidos do marquês de Sade – o fundamento de razoabilidade entre os valores morais das ações e a responsabilização dos indivíduos, instaurando com isso, no que diz respeito a esse *désœuvrement littéraire*, uma zona de indecisão e incerteza onde nada é efetivamente produzido, obrado, realizado e terminado.

Em termos de novidade, a primeira parte do *Espaço literário* configura, além de uma apreciação do conteúdo abordado no decorrer do ensaio, a exposição de todo um vocabulário próprio, consolidando um estilo de pensamento propriamente original. No que concerne o espaço literário, não há mais lugar para qualquer negação. Bem ao contrário. A literatura, a partir das especulações de Blanchot na década de 50, inaugura uma especulação sobre um espaço *sui generis*, o literário. Esse espaço é estranho à negação da Negatividade no sentido da supressão (*Aufhebung*) e da reconciliação das contradições.

Essa reviravolta no interior do pensamento filosófico de Blanchot já havia sido renunciada em “A literatura e o direito a morte”. Aquela Negatividade impotente em sua negação cede lugar a uma afirmação basilar: “a obra (...) encerra-se sobre a sua ausência, na *afirmação impessoal*, anônima, que ela é – e nada mais.” (Blanchot, 2011, p. 13, *grifos nossos*) Blanchot parece ir ainda mais longe nesse “acerto de contas com Hegel”. Sobre o sentido do que ele chama de “ausência de tempo”, que é um traço característico do espaço literário, o filósofo francês declara que “O tempo da ausência de tempo não é dialético.”, e continua:

Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. A inversão que, na ausência de tempo, nos devolve constantemente à presença da ausência, mas a essa presença como ausência, à ausência como afirmação de si mesma, afirmação em que nada se afirma, em que nada deixa de afirmar-se, na flagelação do indefinido, esse movimento não é dialético. As contradições não se excluem nele, não se conciliam nele (2011, p. 22)

A manifestação do ser que mora no fundo da ausência de todo ser, ou daquilo que somente ganha existência no reino em que a inexistência recobriu completamente, pertence a algo que se desvincula por completo das categorias e relações ontológicas, do ser enquanto fenômeno ou fundamento do fenômeno; sobretudo, de um fenômeno filiado a uma lógica do Regime do Dia, à metafísica da visão. A emancipação do regime especulativo hegeliano se inicia em *A parte do fogo*, na qual o último ensaio mostrava a força de negação do trabalho do negativo como exaurida e esgotada em sua potência dialética transformadora. Entretanto, nesse outro momento em que retomamos o pensamento de Blanchot (o do *Espaço literário*), o vocabulário de herança hegeliana acaba sendo totalmente rejeitado e uma nova investida especulativa toma seu lugar. Quanto a esse lugar, o lugar da solidão essencial – espaço por excelência da escrita literária –, é um lugar em que vigora o *tempo da ausência de tempo*, mas este tempo “não é dialético”.⁴¹

Se antes, o trabalho literário já deixava sugerido que sua essência arruinaria qualquer procedimento fenomenológico para com a obra de arte literária, agora obtemos de Blanchot a confirmação de que no tempo da ausência de tempo “o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo” (Blanchot, 2011, p. 22), portanto, podemos finalmente sustentar com mais segurança que o espaço literário marcado pelo modo da ausência não é estritamente fenomênico.

Com a rejeição do vocabulário e do método dialético-especulativo derivado da filosofia hegeliana, o que Blanchot propõe em seu lugar para abordar os problemas constantes postos pela questão literária?

⁴¹ Essa afirmação se apoia nos estudos e pesquisas de Foucault, Pavini, entre outros; assim, Foucault considera que “a linguagem de Blanchot não faz uso dialético da negação. Negar dialeticamente é fazer entrar o que se nega na interioridade inquieta do espírito. Negar o seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo” (2009d, p. 224) No âmbito da solidão essencial da obra literária, está presente o fascínio da ausência de tempo. Esse tempo da ausência de tempo não é puramente negativo, logo, escapa ao viés dialético. Trata-se de um tempo sem negação, sem decisão porque é o tempo de lugar nenhum em que cada coisa se retira em sua imagem poética e o Eu pessoal do escritor se torna anônimo.

2.1.2 Morte do autor, *Dehors*, Neutro

Uma vez constatada a incompatibilidade entre o que se entende por “trabalho” e o que se entende por “literário”, no lugar do “trabalho literário” temos o desobramento, o *destrabalho literário*; sendo ele notadamente improdutivo e inútil porque ausente do plano que pertence aos fenômenos de decisão, construção, operação, valoração etc. Na verdade, o desobramento está ausente do plano que pertence aos fenômenos enquanto tais. Isso significa que ele não é um *noema* de uma *noesis*, como muito bem Crichtley pontua (1996, p. 108) acerca da morte. O desobramento não é, portanto, um ato intencional, mas uma “experiência com o inapreensível”, que seria o mesmo que dizer uma experiência fora da possibilidade de toda experiência, logo, seria algo como uma “não experiência”. Mas como isso ainda seria chama “experiência”?

Essa inclinação de Blanchot para regimes extra-conceituais ao introduzir as noções de Neutro, Fora, Desobramento, possivelmente diz respeito a um pensamento daquilo que, contudo, não se deixa ser pensado tão facilmente e de modo impositivo, pois no domínio das palavras, a autonomia destas vem não de um substrato último, de um sujeito determinado, mas precisamente da morte desse mesmo sujeito e da destituição de seu lugar de direito, daquele sujeito capturável pela psicanálise ou por uma análise transcendental.

Ao abandonar o sujeito transcendental e ao subverter o sujeito psicológico, a reflexão sobre a estética volta-se, com toda sua força, para a obra em sua complexidade, em sua imensurável apreensão, no próprio regime de sua existência. A partir de Mallarmé, é o ser da linguagem que se coloca em questão e quando as ondas vêm apagar a face do homem, não é mais para dizer que não existe artista, mas que autor não é mais aquele sujeito psicologizável e nem aquele sujeito transcendental. O que interessa à arte é esse momento em que ela se realiza e realiza seu autor enquanto função. (Pavini, 2019, p. 339)

Uma das questões a que somos conduzidos seguindo o questionamento do sentido da metamorfose literária é a questão da morte do autor, que se tornou mais intensamente debatida a partir da década de 60, principalmente com a circulação do texto *A morte do autor* (1968) de Roland Barthes e a conferência *O que é um autor?* (1969), de Michel Foucault. Para Barthes, com a advento da escrita, sucede o desaparecimento da identidade do escritor e a perda de uma origem, levando a uma indiferença quanto a resposta à pergunta de Samuel Beckett “que importa quem fala?”, ao que Barthes modificará sutilmente a pergunta, “*a quem importa quem fala?*”, cuja resposta ele dirá: o leitor. Barthes tem de lidar com a questão embaraçosa do luto pela morte do autor, assombrado pelo fantasma da autoria, se, de fato, os seus sucessores, nas pessoas do escritor e do leitor, não perpetuam os mesmos efeitos que outrora o império do autor

possuía. Contudo, a extinção do autor não extingue a “função autor”. O discurso passa ao estatuto de propriedade apenas para satisfazer a necessidade de responsabilizar um indivíduo pela transgressão à lei ou aos costumes, transgressão diretamente provocada pelo discurso. Nesse sentido, para Foucault, a função autor cumpre um papel exterior ao conteúdo do discurso propriamente dito, sendo vinculada a ele pelo sistema jurídico e institucional regendo o campo de poder que engendra certos discursos.

A partir da invalidade e da inverdade de um substrato último na pessoa do autor, a literatura se converte em uma questão acerca da possibilidade de algo tão anônimo que escaparia a uma definição precisa: nem uma nem outra das oposições dadas, peça fora do sistema e sem encaixe no tecido das explicações de pensamentos acabados, idealistas etc. Assim, prescindindo da centralização de um sujeito psicologizável, a leitura a que Blanchot nos convida se desloca para a consciência errante envolvida com uma ideia de obra como processo tomado na dimensão do ser da própria linguagem. De acordo com Surghi: “antes que um objeto, um artefato ou um elemento discursivo, a obra é resultado de um *processo* ao qual o artista ou escritor se dedica.” (2014, p. 70, *grifo do original. Tradução nossa*)

Na verdade, para Blanchot, a obra literária não seria resultado de um processo ao qual o artista ou o escritor se dedicaria com plena consciência, mas pertenceria antes a um processo sem resultado, sem conclusão, sendo um processo perpétuo que excede infinitamente a realidade das capacidades subjetivas e das condições objetivas de sua própria efetivação, em outras palavras, o processo literário não possuiria um *primado ontológico*. Esse é um dos sentidos a partir do qual se pode atribuir às obras literárias em geral uma “condição de impossibilidade”.

No momento que tem vez a palavra literária, esta se mede com o nada, pertencendo a uma linguagem que não foi feita para ser ouvida, entendida, comunicada. É a linguagem do nada porque nela *nada* fala, nada termina de falar; ao mesmo tempo, nada fala como se tudo já estivesse proferido e como se tudo ainda faltasse proferir. O esforço de Blanchot se concentra, portanto, em elucidar que o espaço literário é como que um “espaço do lado de fora”. Sendo um espaço em que a linguagem se torna arauta de uma potência neutra, e o genuíno entendimento – próprio da linguagem ordenada do pensamento, que pode ser ouvida e comunicada – jamais acontece. Para Pimentel, o Neutro blanchotiano é “a suspensão da escolha, é a própria passividade: é o ir e o não ir em um mesmo movimento que suspende todo e qualquer movimento antes projetável. O neutro é o tempo em suspensão, nem passado, nem futuro, nem presente” (Pimentel, 2018, p. 69)

Somando-se com a *solitude essentielle*, o *désœuvrement*, o *neutre* e o *dehors* são outros vocábulos filosóficos do léxico blanchotiano que se articulam na tecitura do *Espaço literário*. Acerca do terceiro, *neutre* ou *ne-uter*, é *ni l'un ni l'autre*: nem um nem outro. Segundo Pelbart:

Conviria, ao invés de dizer o neutro, falar de uma relação neutra. Relação neutra é aquela em que o sujeito não está. Isto é, é a relação que desmonta o estar-do-sujeito, que o subverte enquanto subjetividade, centro, projeto. (...) A relação neutra é o desmanchamento de um sujeito sob a avalanche silenciosa de um estranho, que não é um ser, nem uma ausência, mas a própria dimensão do desconhecido, ou do desconhecimento. (Pelbart, 1989, p. 97)

Rejeitando toda definição que procura substantivar ou objetificar no interior de um campo determinado dos entes, o neutro, ou como Pelbart prefere designar tomando o cuidado para não reduzir essa noção a um objeto do conhecimento ou ao sujeito do conhecimento: a “relação neutra”, chama a atenção precisamente essa alteridade radical que não permite fixar nem no eu nem no outro eu colhido numa relação intersubjetiva, nem no não eu nem no outro não eu supostos para além das relações da esfera do eu. A relação neutra traz uma relação peculiar com um estranho e com um desconhecido que não é a minha relação pessoal nem uma possível relação interpessoal, nem é a relação possível de um outro que se aproximaria do modelo subjetivo estabelecido.

Quanto a relação com o Fora (*Dehors*) no pensamento de Blanchot, Pelbart escreve:

Relação com o estranho, o estrangeiro, a alteridade, com aquilo que irremediavelmente estará *fora*, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças, como aquilo que excede o meu pensar, convulsiona meu sentir, desarma meu agir. Isso que está fora (...) Blanchot o chamará, literalmente, de o *Fora*. (Pelbart, 1989, p. 98-99, *grifos do original*)

Pensado no mesmo plano do mundo em que vivemos, habitamos, experimentamos, representamos, conhecemos, valoramos e agimos, o escritor enquanto escritor está privado em todos os sentidos e de todos os sentidos. No *Dehors* ou Fora, isto é, disperso no exterior de uma forma cristalizada da linguagem (por exemplo, a representacional), pisando mais especificamente no espaço literário, que é vazio e ausente de obra, o escritor não responde por ninguém nem por si mesmo, ele é desautoria pura, em relação a “isso” que se pronuncia sem começo, sem fim e sem finalidade, em meio a essa suspensão neutra de toda representação fixa, o escritor está como que desautorizado. “Aí onde está, só fala o ser – o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser.” (Blanchot, 2011, p. 18)

Do “lado de dentro”, no interior da arquitetura assentada e assertiva do discurso representativo, na estrutura estável em que o escritor pode se apossar de seu objeto mais caro, figurando aquela que é propriamente a verdadeira e justificada autoria de seu trabalho, ele trabalha na produção de si e de um sentido para si mesmo. Aí ele cria e significa para si, num momento seletivo do tempo, um valor. Somente desse lado de dentro ele pode ser alguém em particular e desfrutar do que produziu, reivindicando-o. Somente a partir daí, em seu recolhimento mais amargo, nos momentos em que a crise profunda se acentua é que ele também pode se dar conta de que nada produziu, nada lhe contenta ou poderia justificar.

Nós temos dito: o escritor pertence à obra, mas isso que lhe pertence, isso que ele termina sozinho, isso é apenas um livro. “Sozinho” tem por resposta a restrição do “somente”. O escritor jamais está diante da obra, e lá onde há obra, ele não o sabe, ou mais precisamente sua ignorância mesma é ignorada, está somente dada na impossibilidade de ler, experiência ambígua que o recoloca à obra. (Blanchot, 1955, p. 16. *Tradução nossa*)⁴²

O significado dessas declarações pode ser resumido pela ideia pouco intuitiva de que apesar do escritor pertencer necessariamente à ideia de uma obra literária e por ela ganhar uma existência pública enquanto artista, antes é a obra que cria o artista, sendo que aquilo que pertence ao artista e efetivamente é criado, o que é terminado por ele sozinho é apenas um livro, esse objeto que está em desnível em relação à obra. A relação entre o escritor e a obra acontece na ignorância, numa ignorância que é ignorada, um esquecimento que se esquece perdurando numa lembrança perpétua. A implicação entre a metamorfose que afeta o escritor e a experiência-limite da linguagem com o Fora em Blanchot adquire um tom mais afinado quando pensada a partir da “relação neutra”. Sobre a relação neutra, Pelbart afirma (1989, p. 98):

Na relação neutra (...) não se busca uma medida comum, nem a pertinência a um espaço comum, nem uma continuidade entre o outro e eu. Trata-se de uma relação com o outro enquanto estranho, separado, numa distância infinita que o situa irremediavelmente fora de mim, numa radical alteridade pela qual, entre ele e eu, há uma interrupção de ser; nem outro eu, nem outra existência, nem outra modalidade, nem deus – simplesmente o desconhecido. Alteridade própria à relação neutra.

Com o movimento de subversão das regras dentro do regime representativo da linguagem, estabelece-se, nesse não lugar chamado Fora, um espaço exterior à experiência trivial arraigada no regime da representação, uma “relação neutra” que se desfaz da presença e

⁴² “Il nous faut recommencer à questionner. Nous avons dit: l'écrivain appartient à l'oeuvre, mais ce qui lui appartient, ce qu'il termine à lui seul, c'est seulement un livre. 'A lui seul' a pour réponse la restriction du 'seulement'. L'écrivain n'est jamais devant l'oeuvre, et là où il y a oeuvre, il ne le sait pas, ou plus précisément son ignorance même est ignorée, est seulement donnée dans l'impossibilité de lire, expérience ambiguë qui le remet à l'oeuvre.” (Blanchot, 1955, p. 16)

da necessidade de um sujeito para se constituir a partir de sua coerência interna enquanto linguagem, culminando numa relação sem gramática. Não se estabelece uma relação neutra sem uma experiência-limite, isto é, sem confrontar os limites determinados da subjetividade, da linguagem e da própria experiência na direção do desconhecido. De acordo com Ferraz: “A escrita impõe a desidentidade de si, pois quem fala é sempre um outro.” (2018, p. 67)

Considerando de maneira análoga a dilaceração que separa o escritor dele mesmo – que permite fazer falar não a voz dele mesmo, mas “sempre um outro” indefinido, colocando o escritor numa errância fora do mundo, lançado no espaço aberto e interminável da literatura, despersonalizado, desautorizado e desapossado daquilo que escreve –, curiosamente também aquilo que ele escreve se dilacera e não encontra correspondência com aquele ponto central de acabamento que corresponde à realização da obra. Assim, a escrita se dilacera à sua maneira na obra impossível, seu rastro de sombra, vácuo profundo e sem fundo, ideal inatingível: “Toda obra pode ser considerada um prólogo (ou melhor, como a *cera perdida*) de uma obra jamais escrita.” (Agamben, 2008, p. 9); a escrita se dilacera também no livro, esse objeto material, instanciado, perfeitamente significativo, como uma referência concreta para o sentido da obra, seu receptáculo de sentidos, mas, ao mesmo tempo, o livro é a testemunha privilegiada e a prova cabal do fracasso do escritor em resolver o problema de como começar a escrever a obra.

Não raras vezes o escritor confunde a obra com o grande objetivo posto pela totalidade de suas intenções artísticas. A obra seria uma verdade que desabrocha através da paciência e da delicadeza do espírito, a obra, para o artista com tendências idealistas, não é um objeto exterior ou subjetivo, mas é a obra de um intelecto, o ritmo que em primeiro lugar o põe em sua atividade de escrita. No entanto, essa tentativa de encontrar a obra no capricho subjetivo de um ato interior redundava em contradizer o conceito tradicional de obra como uma realização pública, posto que a obra estritamente falando não deve sofrer a impotência de atuar na matéria, antes, deveria se atualizar nos estados concretos do mundo. Tal é o autoengano do artista em querer equivaler a obra com o aquilo que não passa de sua omissão lamentável em realizar a verdadeira obra.

Um romance ou mesmo um único poema jamais é um produto de um trabalho coletivamente organizado e explorado como o mel, por exemplo, produzido lentamente pelo movimento de uma colmeia ativa, organizada coletivamente por abelhas e passível de ser explorada socialmente pelo mercado, que dispõe, então, de um trabalho humano de criação de abelhas e extração de mel. Uma obra de arte literária nunca se encobre como a potência de uma instância viva da natureza ou fica à disposição do consumo humano como objeto do trabalho. Em outras palavras, a obra de literatura não está no mundo ao modo das coisas naturais e talvez não esteja nem mesmo ao modo das coisas artificiais. Portanto, a obra não está contida por esse

tempo dos processos naturais nem pelo tempo do trabalho, que já se internalizou na forma de concebermos o tempo, dividindo-o entre passado, presente e futuro. Afinal, a que tempo ou a que parte do tempo pertence a obra literária?

O querer, a vontade e o poder não se encontram conjugados na morte, em um ato exterior determinado, tampouco isso acontece com a obra literária, que não se encontra mais no modo da presença e da realização concreta segundo um modelo causal de mundo. Soa curioso que o artista esteja ligado à obra da mesma estranha maneira que o homem que aceita a morte como fim está ligado a possibilidade dessa morte. Eis uma semelhança que Blanchot encontra entre o suicida e o artista: um “estranho projeto” que, para Blanchot, funda-se num contrassenso.

Ambos projetam o que se furta a todo e qualquer projeto, e se têm um caminho não possuem um objetivo, não sabem o que fazem. Ambos querem com firmeza mas, ao que querem, estão unidos por uma exigência que ignora a vontade deles. Ambos tendem para um ponto do qual têm que se aproximar pela habilidade, o *savoir-faire*, o trabalho, as certezas do mundo; entretanto, esse ponto nada tem a ver com tais meios, não conhece o mundo, mantém-se estranho a toda realização, arruína constantemente toda a ação deliberada. (Blanchot, 2011, p. 111-112)

A princípio, a experiência impossível da literatura desenha uma paisagem povoada de ausências, ausências de seres e de homens particulares, logo, uma paisagem deserta, esvaziada; preenchida somente pelo silêncio frio das letras, das palavras que, solitárias, perseguem ainda a fascinação pela possibilidade da obra ser realizada, a possibilidade da obra ser trazida à presença, desde as profundezas noturnas da arte até a superfície aclarada do dia, visando atingir uma unidade com o ser, roçando assim a origem da obra de arte literária.

As obras de literatura realizam uma entrada na estância impessoal da linguagem, ao mesmo tempo que perfazem uma saída para fora da dimensão pessoal e habitual da linguagem, pois ali se pronuncia um ser ou uma consciência que permanece não relacionada ao plano do mundo, mas entregue ao Fora. Nesse sentido, a hipótese que ora devemos formular necessita antes reconhecer a dificuldade de conceituação do ser da literatura, uma vez que esse ser não se deixa apreender dialética, ontológica ou fenomenologicamente. Quanto a isso, parece valiosa a seguinte advertência de Pelbart: “Evitemos, insisto, a *ontologização do Fora*: ele não possui o mesmo estatuto ontológico que a História, na medida em que é precisamente o que arruína todo estatuto, toda ontologia e qualquer História.” (1989, p. 125, *grifos nossos*)

Essa questão assim elaborada nos coloca o seguinte desafio: abrir o pensamento para modos não sistemáticos e acabados do pensar, precisamente porque nosso objeto não se permite simplesmente ser feito de “objeto”, sendo aquilo que não se deixa ser pensado tão facilmente e reduzido a um sistema, a um pensamento acabado, definido, certo e seguro de sua certeza.

2.1.3 O sentido da metamorfose

Em um dado momento, uma pessoa não passa de um empregado bastante dedicado realizando seus afazeres banais, sustentando toda a sua família como um humilde caixeiro viajante; noutra momento, tudo o que ainda a mantinha ligada à sociedade e ao mundo da alienação pelo trabalho se rompe, e então, ao acordar “de sonhos intranquilos”,

encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo da qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (Kafka, 1997, p. 6)

A *Metamorfose* é um dos escritos que escapou do fogo condenatório decretado pelo próprio Kafka. Felizmente, seu confidente amigo, Max Brod, não o obedeceu. Essa narrativa pertence a uma experiência literária no limite de uma indecisão tão intensa que, ao desafiar a possibilidade de lê-la, acaba por tonar sua leitura inesgotável. A menção a essas frases que abrem *A Metamorfose* de Kafka e a imagem que elas invocam não atende aqui a intenção de simplesmente tematizar uma condição existencial nesse estranhamento e nesse despertencimento completos do sujeito transformado em inseto monstruoso; antes, em nosso contexto expositivo essa imagem encenaria, na verdade, uma condição mais delicada e pontual. A metamorfose do artista – no presente caso de investigação, o artista da palavra ou escritor(a) – se assemelha à experiência de acordar “de sonhos intranquilos”, sem uma forma humana reconhecível, seja no contexto da burocracia trabalhista, seja no contexto do afeto fraternal, metamorfoseado, por sua vez, em algo não mais humano, ao menos, acordando com uma forma monstruosa cuja condição não oferece serventia a ninguém, nem a ele mesmo.

O conflito direto com a família é evidente ao se tornar subitamente um peso, sendo que Gregor fora até então o maior sustento e provedor daquele lar, quitando-lhe as dívidas, desobrigando-os de trabalhar. Mesmo tendo se metamorfoseado em algo insuportável, ele tenta ingenuamente retomar sua rotina, como se nada tivesse acontecido, como se só tivesse dormido demais por conta de algum pesadelo e passado da hora. Ele se preocupa ainda com seu trabalho, com as pressões e exigências exteriores vindas da mãe, da irmã, do pai e do chefe. Mas tal tentativa de responder redonda ingênua. Uma vez iniciada a metamorfose, uma vez tendo entrado na noite, para o artista não existe mais saída ou retorno. “O homem entra na noite, mas a noite o conduz ao despertar, e ei-lo verme.” (Blanchot, 1997, p. 324)

Essa noite que conduz ao despertar é a mesma que despersonaliza a psiquê do escritor, que não desperta como homem, mas como monstro ou louco, e sempre no limite desse Outro. A delicada, intensa e inquietante condição para a qual a literatura se move, no limite de uma experiência pensante, sustentando ainda uma possibilidade de aproximação de seus mistérios, não acontece senão sob a condição antiteórica de rejeitar questões metafísicas, principalmente partindo de um viés clínico de leitura, que procura na obra literária a manifestação sintomática de uma doença mental ao aparelhá-la com uma noção psicopatológica do ‘gênio artista’, identificando a intensidade vital do artista com a loucura.

A literatura se dissimula de modo desprezível a um horizonte de questões que a pretendem submeter como objeto de uma compressão, até mesmo ao pensamento negativo de uma dialética ideal, que procura a reconciliação da contradição, a literatura se transforma sempre numa contradição cáustica, irreconciliável. Esse impulso de contestação implícito à experiência estética literária se contrapõe veementemente a uma leitura psicopatológica, tal como a de Karl Jaspers, por exemplo, que escreveu *Strindberg e Van Gogh* (1951) com essa intenção psicopatológica. Assim, não convém perguntar o que acontece com a individualidade ou subjetividade do artista nem como entender sua metamorfose depois que ele entra na noite. Por uma manobra subversiva, é antes o artista que surge nessa noite, nos últimos segundos prestes ao badalar pesado e inaudível da Meia-Noite, sob a “evocação dessa pura presença onde nada subiste senão a subsistência de nada” (Blanchot, 2011, p. 109)

Mallarmé seria apenas um último rosto daquele que fez a experiência impossível da perseguição do poema ou do Livro, absorvido pela potência negativa da linguagem, nesse limiar onde se reergue a linguagem ausente, aquela ausência de linguagem que se precipita em direção ao Silêncio misterioso residindo depois do desaparecimento de toda palavra. Silêncio que, contudo, é o verdadeiro princípio da linguagem: “não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem.” (Blanchot, 2011, p. 35)

É nesse sentido, nessa recusa obstinada de uma experiência particular e pessoal (e, com ela, de uma experiência entrelaçada a uma linguagem que fala em meio aos fenômenos do mundo, à história e à ação possível, numa palavra: representativa) que a experiência impossível da literatura prepara uma metamorfose profunda. Com a dissolução da personalidade do indivíduo e suas experiências particulares soçobradas, começa o tempo de uma transformação interessante que joga com a tensão entre experiência e esquecimento:

As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato

com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada. (Blanchot, 2011, p. 83)

Na 4ª parte do *Espaço literário*, intitulada “A obra e o espaço da morte”, Blanchot introduz de maneira pormenorizada a sua noção de experiência e a relação desta como processo que conjuga arte e morte num mesmo espaço. A experiência da metamorfose orbita um centro marcado novamente por uma relação com a ambiguidade. Se por um lado, na obra, esse ponto central é onde a obra tem sua parte a realizar e iluminar (presença da obra e que a obra torna presente), por outro lado, tal presença é ambígua pois também diz respeito à presença da Meia-Noite, onde nada está presente, nem mesmo a Meia-Noite, sendo a estaca zero do tempo, lugar em que nada começa. “essa região sem saída e sem reserva na qual a obra, por meio do artista, torna-se a preocupação, a busca sem fim de sua origem.” (Blanchot, 2011, p. 38)

Um poema e um romance podem ser considerados obras de arte literária na medida em que são tomados como obra de linguagem, obra de uma experiência com a linguagem em que diferentes metamorfoses de diferentes sentidos estão implicadas. Antigas relações com a linguagem tidas por usuais e convencionais caem por terra, aqui a linguagem se desorienta e o que antes era inessencial passa a ser essencial:

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. (Blanchot, 2011, p. 35)

No poema, algo notadamente estranho acontece com a linguagem, ela “torna-se o essencial”. Mesmo abolindo todo *télos* (finalidade) fora das próprias palavras, isso não implica que a linguagem se torna de imediato “a-teleológica”, isto é, sem finalidade, mas que sua finalidade é encontrada nela mesma. “as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seu fim. Doravante, não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem.” (Blanchot, 2011, p. 35)

Não é o poeta quem fala, mas é “a linguagem como obra e a obra da linguagem”, Blanchot oferece uma dupla formulação invertida que a princípio soa confusa. Mas o que essa afirmação quer dizer é que o poeta participa da feitura do poema que, por sua vez, diz respeito a uma busca pela origem da própria obra poética, pertencendo em geral à uma obra da linguagem ao mesmo tempo em que é pensada simplesmente como obra, como a potência reconciliada com a forma e a matéria em sua realidade: uma *opera* (trad. do latim: “obra”).

Todavia, o poema, transitando erroneamente entre o ser e a obra, não pertence nem a um nem à outra. Da obra, retendo apenas a potência que abole o tempo, não está reconciliado com a forma nem com a matéria nem com a realidade, o poema não tem a coisidade das coisas feitas, operadas etc. Do ser, no poema resta apenas uma alusão fraca, pois a linguagem poética, enquanto construção total, essencial em um todo irreal, é sempre um ser constituído a partir de palavras – ainda que tomadas por uma linguagem essencial que diz o ser; e nessa pronuncia total em que tudo é dito, ao mesmo tempo, essa linguagem, esse poema é nada, e nesse nada, “ninguém fala e o que fala não é ninguém”. “as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas (...) ato de destruição sem fim, em tudo semelhante ao tão estranho evento do suicídio, o qual confere precisamente toda a sua verdade ao instante supremo do *Igitur*.” (Blanchot, 2011, p. 37)

Igitur é um romance que nunca foi publicado em vida por Mallarmé, uma vez que o deixara largado na gaveta durante anos, sem a mínima intenção de vê-lo vir a público, como se o escrito carregasse a reputação de um projeto fracassado. A questão que mais interessa a Blanchot nesse romance de Mallarmé é a encenação do suicídio. É sabido que Stephan Mallarmé não era um poeta de ambições poéticas simplórias e vãs. Ele sustentou com convicção a possibilidade de escrever o Livro, que nas palavras dele seria “a explicação órfica da Terra”, a realização plena da linguagem e de cada palavra da linguagem, numa reconciliação superior do universo em que se consumaria uma realidade viva de palavras, espelhamento essencial “em que nada ficará sem ser proferido”. Segundo Mallarmé (1990, p. 48) em *Igitur*:

E da Meia-Noite fica a presença na visão de uma câmara do tempo onde a misteriosa mobília paralisa um vago tremor de pensamento, fratura luminosa do regresso das suas ondas e da sua dilatação primeira, enquanto (num limite móvel) se imobiliza o anterior lugar da queda da hora num sereno narcótico de *eu* puro desde há muito sonhado; mas cujo tempo se anulou em tapeçaria onde parou, completando-as com o seu esplendor, o tremor amortecido em esquecimento, como uma cabeleira lânguida à volta da face iluminada de mistério, com olhos nulos iguais ao espelho, do visitante, tão destituído de qualquer significado como de presença. (*Grifo do original*)

A palavra “igitur” vem do latim, cumprindo a função de uma conjunção coordenativa conclusiva, geralmente traduzida por “portanto”, “logo”, “então” etc. No conto inacabado de Mallarmé, *Igitur* seria o último nome. Ele é a passagem conclusiva para o nada: a-nônimo. Depois da morte de *Igitur* adviria o “fim do tempo”, a abolição definitiva da contingência e do acaso em que o “tempo se anulou em tapeçaria onde parou”. Essa realização é buscada fora da passagem do tempo, no infinito de uma contemplação em que nada mais se reconhece, sob a transparência de um espelho cujo reflexo nos parece indiscernível, no limite, insondável.

A ambição de Mallarmé em atingir essa transparência absoluta, abolindo o acaso definitivamente, não logra, contudo, da maneira como o poeta almejava. *Igitur* é uma espécie de ensaio, um apelo em direção a essa utopia poética, mas permanece um esboço fracassado (porque insuficiente) dessa mesma aventura impossível. Outra vez Mallarmé se deparava vítima do “velho monstro da Impotência”. “Durante 30 anos, *Igitur* acompanha Mallarmé, assim como, durante toda a sua vida, vela junto dele a esperança dessa ‘grande Obra’ que evoca misteriosamente diante de seus amigos” (Blanchot, 2011, p. 114)

Em *As palavras e as coisas* (1966), Foucault realiza um estudo arqueológico – isto é, debruçado sobre arquivos – rastreando as redes de constituição das ciências humanas se centrando fundamentalmente numa análise das transformações que ocorreram nas relações epistêmicas entre a linguagem e a concepção de mundo renascentista. Essas transformações culminam no importante acontecimento da cultura ocidental que foi o nascimento da filologia moderna, a partir do qual Foucault expõe os princípios de formação desse estado conceitual e espiritual que possibilitou o surgimento da literatura, aproximando Hölderlin com Mallarmé e Artaud no interstício de uma mudança na concepção geral de linguagem que passa a contradizer a forma representacional de conceber a linguagem; mudança que pareceria remontar ao modelo mágico do Renascimento.

Pode-se dizer, num certo sentido, que a “literatura”, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso. (...) Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se despreendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significativa da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI. (Foucault, 1999, p. 60)

Até o século XVI, as palavras escritas não estavam em desnível em relação às próprias coisas do mundo a elas associadas, na verdade, andavam tão entrelaçadas que essas palavras apareciam como sendo o signo opaco das próprias coisas visíveis designadas por elas, vigorando desse modo devido a um sistema de similitudes que aproximava e identificava os objetos conhecidos de acordo com suas semelhanças e diferenças previamente estabelecidas, de modo que até o final do Renascimento a impressão provocada pelas palavras era a de algo natural como as próprias coisas do mundo, e isso porque, conforme o sistema das similitudes, a própria natureza era vista como um manuscrito, “um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas.” (Foucault, 1999, p. 55)

Apenas quando se entra no período moderno, especificamente nos séculos XVII e XVIII, que o sistema das similitudes cede lugar a uma teoria representacional da palavra e da linguagem. Esta teoria representacional concebia os signos da linguagem como representações indiretas das próprias coisas, às quais unia o significado nominal. Assim, a linguagem se organizava em função de um discurso enquadrado pela representação. Nesse período, chamado por Foucault de ‘clássico’, a análise do discurso se repartia num regime binário dos signos: por um lado, o significado das ideias, por outro o significante externo.

numa extremidade, encontrar-se-ão os signos tornados instrumentos da análise, marcas da identidade e da diferença, princípios da colocação em ordem, chaves para uma taxonomia; e na outra, a semelhança empírica e murmurante das coisas, essa similitude surda que, por sob o pensamento, fornece a matéria infinita das repartições e das distribuições. (Foucault, 1999, p.79-80)

Com a entrada do século XIX, a partir de uma experiência singular com essa invenção recente que é a literatura, aquele estado conceitual é alterado e a questão de uma linguagem significante e de correspondência com as coisas via representação se descoloca para a questão do ser irrepresentável da linguagem; questão essa colocada, entre outras manifestações do espírito, também pela literatura. As condições especulativas para se pensar a questão da literatura estão na contramão de uma teoria da significação unívoca e da representação.

Esse desnível da palavra, essa espécie de salto para trás, para fora das funções representativas, foi, certamente, por volta do fim do século XVIII, um dos acontecimentos importantes da cultura ocidental. *E um daqueles também que mais passaram despercebidos.* (Foucault, 1999, p. 387-388, *grifos nossos*)

Emancipada, então, do regime clássico da representação, estranha à exigência de significar e representar as coisas por meio da palavra, a modificação do ser da linguagem torna possível concebê-la como literatura, isto é, como uma experiência que pressupõe a questão mesma acerca de qual é a natureza da linguagem e quais são seus limites. É a partir desse ambiente que Mallarmé empreende suas indagações literárias e filosóficas, em face da exigência de realizar – segundo a interpretação de Blanchot – o ser da linguagem ela mesma. Em seu novo estatuto, o ser mesmo da linguagem não deveria corresponder a qualquer sistema referencial prévio ou designar objetos ou representações exteriores à própria linguagem. Esta, por sua vez, numa obra de linguagem por excelência como se propõe toda obra literária, deveria ser realização total, uma espécie de estrutura autossuficiente e completa subsistindo por si mesma. Para Blanchot, o ponto central dessa aventura espiritual é a consideração do movimento de perseguição da obra como “experiência noturna” de procura pela *origem* da obra literária.

No poema, a linguagem se desvela, torna-se visível, evidente, enquanto linguagem imediatamente dada e independente de toda referência anterior. Porém, o que nela é tangível, o que ela evidencia mais de perto é simplesmente o inapreensível, ou melhor: *l'insaisissable en mouvement* (trad. do francês: “o inapreensível em movimento”), outra vez, a linguagem concerne a uma parte do fogo enquanto algo irrepresentável: “Onde acreditamos ter palavras, traspasa-nos uma ‘virtual rajada de fogos’, (...) reciprocidade por onde o que não é se elucida nessa passagem, reflete-se nessa pura agilidade de reflexos onde nada se reflete.” (Blanchot, 2011, p. 38)

A palavra poética ocupa essa dimensão extremamente instável que percorre um recuo deflagrado contra o acaso, contra aquela contingência que impregna a materialidade das coisas do mundo. O sonho da ausência pura da matéria é o sonho da ficção, das coisas tornadas imaginárias, fictícias, irreais. A literatura encena a perseguição desse sonho impossível. A linguagem literária ocupa essa dimensão extremamente instável em que o que vigora mesmo é uma ambiguidade numa oscilação perpétua e contraditória: “oscilação entre a irrealidade sucessiva de termos que não terminam nada e a realização total desse movimento, a linguagem convertida no todo da linguagem” (Blanchot, 2011, p. 38-39)

No momento limite e eminentemente terminal da linguagem, esta não encontra, contudo, um fim, uma vez que os seus “termos não terminam nada”, e a realização total desse movimento pressupõe um “infinito ruim”, um infinito cujo fim escapa, mas um infinito em que a linguagem se mede com seu todo, com a totalidade do dizível, deixando a impressão, por esse movimento, de tocar numa parte do indizível. Eis o sentido da metamorfose literária, cujas consequências se deve considerar, por um lado, no desaparecimento do autor, uma vez que o “artista pertence já a um outro tempo, o outro do tempo, e saiu do trabalho do tempo, para expor-se à experiência da solidão essencial, onde o fascínio ameaça” (Blanchot, 2011, p. 41)

Por outro lado, a metamorfose é essencialmente uma metamorfose da linguagem que tenciona para o começo do ser, para a origem da obra, todavia, tal metamorfose conduz à solidão dessa palavra irrepresentável e irresponsável que é a palavra “ser”, adormecida no fundo de todas as palavras. A linguagem literária se converte, portanto, no espaço de desobramento infinito do ser, espaço adensado por um vazio profundo onde abundam as partes do nada que são “as palavras de ninguém”: as palavras literárias, poéticas.

A metamorfose aparece então como a feliz consumação do ser, quando, sem reserva, ele entra nesse movimento onde nada é conservado, que não realiza, não concretiza nem salva nada, que é a pura felicidade de cair, a alegria da queda, fala jubilosa que, uma única vez, dá voz ao desaparecimento, antes de desaparecer nela (Blanchot, 2011, p. 156)

No momento em que a ideia de obra se desprende de um espaço intencional definido por um ato intencional da consciência, a obra literária se torna estranha à aura de imortalidade lançada sobre o nome do autor. A obra literária pertence a um espaço outro em que a possibilidade da morte do autor ou do escritor está em questão, no entanto, semelhante possibilidade é feita de uma experiência de morte na linguagem e, paradoxalmente, parece curioso que o desaparecimento do poeta seja acompanhado pelo desaparecimento da linguagem. Se a literatura se dissimula como em um lugar situado no subterrâneo da linguagem, como não-linguagem, como alteridade esvaziada, anonimato absoluto, então o que ocorre é que nesse momento neutro de anulação da linguagem (em que ela se identifica com um silêncio mórbido e se repete no luto inaugural de seu desaparecimento), a própria impossibilidade da morte é experimentada por ela. Isso acontece ainda sob a exigência de se fazer a experiência que torna possível tanto o ato de escrever quanto o ato de morrer. Conforme Ferraz:

O que se distingue é um movimento de transmutação, transfiguração e metamorfose da morte que vai se tornar então a afirmação do esquecimento e do desaparecimento, do efeito mortificante do desaparecimento desprovido de morte, que é força revolucionária e imediata de transformação da matéria num imaginário sem intencionalidade. (2018, p. 85)

Essa exteriorização da escrita que escapa para fora das estruturas do mundo e para fora dos domínios da subjetividade do artista pressupõe, além do apelo inevitável à metalinguagem, uma exigência também exterior, neutra, o “ponto central” onde a obra assume sua autêntica medida e o ato interminável da escrita tende a se realizar. No entanto, essa espécie de exigência absoluta, porém vazia, sendo um eco do nada, não se encontra no tempo humanamente realizável pelo artista, pois lhe toma de assalto tanto a vida privada quanto a possibilidade de sua própria morte. Por força disso, Blanchot argumenta que os escritores se lançam às obras não para se tornarem imortais, mas, ao contrário, para tornarem a própria morte possível. Essa exigência não é concebível na ordem do mundo, uma vez que a palavra literária pertence à errância indiscernível, à repetição e ao recomeço infinito, enquanto a morte pertenceria à fuga perpétua, abertura para o indefinido, um morrer infinito.

Convém agora elaborarmos a seguinte questão: de que modo sua especulação apoiada constantemente na relação por analogia entre a possibilidade de morrer e a possibilidade de escrever acaba se tornando, para Blanchot, um círculo paradoxal em que o poder de morrer depende do poder de escrever e vice-versa, o poder de escrever depende do poder de morrer? Afinal, haveria uma saída desse círculo paradoxal?

2.2 *Ecrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire*

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. (...) Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.
– Foucault em *O que é um autor?*⁴³

A questão da impossibilidade da morte, retomada constantemente no contexto da meditação blanchotiana acerca de uma experiência-limite na linguagem, conduz a um dos limites do paradoxo da escrita. Essa questão se formula aqui a partir da seguinte hipótese: o espaço literário acolhe a questão da possibilidade da morte na medida em que tanto a escrita literária quanto a morte arruinam a ação e a experiência ordinárias, tornando a primeira infinita e a segunda impossível.

Morte, como nulidade consumada de um particular, não pode ser projetada nem voluntariamente desejada por esse ser particular, em outras palavras, a sua relação com morte, que a princípio o escritor estabelece já em vida, não outorga nem promete a ele nem a ninguém o poder de morrer. Aqui se acentua de maneira mais grave esse velho paradoxo. É novamente o “direito à morte” que entra em questão. O paradoxo que ao mesmo tempo promove e arrisca a existência do escritor tem que ver com o direito de tornar a própria morte possível, e esse risco, desestabilizando o mundo e a linguagem, “que atinge o uso normal do mundo, o uso habitual da palavra, que destrói todas as garantias ideais, que retira ao poeta a segurança física de viver, expõe-no, enfim, à morte, morte da verdade, morte da sua pessoa, entrega-o à impessoalidade da morte.” (Blanchot, 2011, p. 114)

Para ter escrito uma única linha, o escritor teve de “esgotar toda sua vida”, teve de renunciar poder vive-la no âmago inocente de sua existência, aproximando-se da realidade conturbada da escrita, posto que através do escritor a morte e a arte reencontram suas exigências na condição da possibilidade. Porém, parece que ambas, a morte e a arte, convergem para um movimento cujo limite se perde no ilimitado do infinito. Isso tem por consequência que o escritor não tem mais o direito de dizer “eu penso”, “eu sou”, “eu faço” nem as demais figuras desdobradas do “eu posso”, pois o seu ocaso o encerra do lado de fora da dimensão da decisão, onde a escrita já se apoderou de tudo isso no momento em que a palavra não passa senão de uma ausência consumada na presença dessa ausência. Ali, o escritor tem somente direito à

⁴³ Foucault, 2009d, p. 268.

morte, visto que ele se metamorfoseia na consciência indefinida que, nesse retorno abrupto da linguagem para o exterior de si mesma, faz a experiência do limite da experiência, provando sensivelmente a passividade neutra da morte impossível. Essa experiência do exterior “abre um espaço neutro onde nenhuma existência pode se enraizar: (...) o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala” (Foucault, 2009c, p. 240)

Destarte, para Blanchot a questão “como a morte é possível?” coabita um campo especulativo em que está em jogo a interrogação de como é possível escrever. Não se trataria de uma questão menor ou acidental – a fim de problematizar a possibilidade da escrita – interrogar coetaneamente a possibilidade da morte. As experiências artísticas dão testemunho do esgotamento de uma vida em vista de se atingir uma obra. Entretanto, não basta esgotar uma vida artística em tudo o que nela há de pulsante, excessivo e erótico, atualizando tais potencialidades no mundo, porque a literatura no fundo exige também que se esgote a morte, numa espécie de último ato ainda sob um lampejo de claridade, isto é, sob a ultimização da potência que torna todas as potências de uma existência em *impotências*, anulando-as, como uma espécie de experiência que desabilita todas as possibilidades da experiência, movimentando-a em direção do inexperienciável na conjunção entre escrita e imaginário.

A fim de abordarmos o paradoxo da possibilidade da morte e da escrita, faz-se necessário adotar como fio condutor a questão central da experiência-limite, que, desde o início, propusemos investigar reconstituindo sua gênese dessa noção especulativa. Essa questão, agora, é rastreada nas páginas da quarta parte do *Espaço literário* (2011, p. 108-174), a saber: “A obra e o espaço da morte”.

2.2.1 As duas noites

Nos fantásticos contos orientais das *Mil e uma noites*, a personagem Sherazade mantinha afastada sua morte e das outras mulheres que poderiam vir a ser tomadas como noivas do sultão Shariar. O artifício que Sherazade dispunha era a narração de suas histórias fantasiosas ao sultão durante todas as noites desde que se casaram, mas ela as contava sem terminar propositalmente, a fim de incitar a curiosidade do sultão, que sempre dizia para si mesmo algo como “essa história é muito intrigante, vou deixá-la viver mais uma noite até a concluir, mas na manhã seguinte mandarei matá-la”. Como as histórias de Sherazade se duplicavam e aumentavam todas as vezes que ela contava, sua morte estava sempre adiada pelo poder que a contação de histórias surtia nas emoções de um grande soberano oriental.

Conforme as tendências e convenções sociais que caminham pareadas com a literatura, a linguagem deixou de ser aquele abrigo da morte no mundo em que, vencendo-a à distância – pelo poder que a narrativa tem de dispor das coisas à distância na representação ou na figuração mitológica –, postergava assim a fatalidade da morte de forma parecida à que Sherazade fazia. Na verdade, a odisseia da linguagem começa com seu canto fúnebre.⁴⁴

Apenas numa época anterior ao surgimento da literatura, numa época pré-literária é que ainda valia aquela relação entre morte e linguagem, no sentido de que a linguagem – não diretamente pela escrita, mas sim pela narração provavelmente oralizada de contos historicamente muito anteriores ao nascimento da literatura – mantinha a morte afastada, tal como Foucault relembra mencionando *As Mil e uma Noites* e as Epopeias homéricas. No arremate desse estado de compreensão do que constituía a linguagem, Foucault conclui o descrevendo como uma superfície duplamente espelhada, projetando-se infinitamente:

Na obra, a linguagem se protegia da morte por essa palavra invisível, essa palavra de antes e depois de todos os tempos dos quais ela se fazia apenas o reflexo logo encerrado em si mesmo. O espelho ao infinito que toda linguagem faz nascer assim que ela se insurge verticalmente contra a morte, a obra não o tornava visível sem rechaçá-lo: ela colocava o infinito fora dela mesma – infinito majestoso e real do qual ela se fazia o espelho virtual, circular, rematado em uma bela forma fechada. (2009b, p. 52)

A característica que a obra escrita possuía antes do nascimento da literatura – devido ao estatuto vigorando entre a linguagem e a morte – contrasta de maneira interessante com a obra literária, mais precisamente, com a ausência de obra que tem lugar a partir do século XIX. Antes, a obra “colocava o infinito fora dela mesma”, num reflexo espelhado no qual a linguagem, tornando-se potência de adiamento da morte, fechava o círculo em que falar e escrever redundavam no mesmo: trabalhar para não morrer; ainda que, de alguma maneira, falar também tornasse a morte possível, adiando-a enquanto assim se conseguia. No final do século XVIII, sucede uma modificação profunda no estatuto da linguagem, trata-se do momento em que mais seguramente se observa a literatura nascer.

Cada vez mais a linguagem aspira se emancipar da facticidade, do vínculo a um valor e a uma validade exterior à palavra, enfatizando desse modo a obra como obra de linguagem,

⁴⁴ Um exemplo fascinante e natural dessa condição literária presente na literatura brasileira é o clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito por Machado de Assis, que desde o princípio de seu romance situa as palavras da personagem no além, postumamente. Brás Cubas, de uma só vez narrador e personagem principal, fala desde o túmulo, num tempo sem tempo para agir ou construir, onde a linguagem, enquanto elemento vivo de uma narrativa, carrega em si a potencialidade da morte sem fim do autor, sendo precisamente essa morte sem fim a condição para haver um texto literário.

como literatura. Porém, a literatura não adia a morte, na verdade, nunca antes a linguagem ouviu sua marcha fúnebre tão próxima e tão ameaçadora.

Talvez o que seja preciso chamar com todo rigor de “literatura” tenha seu limiar de existência precisamente ali, nesse fim do século XVIII, quando aparece uma linguagem que retoma e consome em sua fulguração outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura mas dominante na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras. (Foucault, 2009b, p. 57)

A partir do luto de uma linguagem representativa, surge a linguagem poética, imagem da linguagem morta. Na literatura, a linguagem faz a experiência de alienação de si mesma, por conta disso, ela encontra seu avesso como seu limite, caindo do lado de fora de si. Porém, dessa alienação de si mesma a linguagem não retorna, ela não reconstrói a forma pura da enunciação representativa como se, nesse avesso do discurso, as palavras se reencontrassem com suas imagens perdidas, pois tais imagens agora são sem significado, sem representação, devolvendo o próprio discurso como objeto do discurso. Eis a “fala da fala”, de acordo com Foucault.

A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse *exterior* onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu sou” a experiência nua da linguagem. (Foucault, 2009c, p. 221, *grifo nosso*)

Não se representa mais, agora, a linguagem literária apresenta, na verdade, ela apresenta o vazio da linguagem, aludindo ao reflexo de um desaparecimento repetido ao infinito. Assim, a imagem da linguagem, nesse reflexo provocado pela palavra literária, não é uma obra, mas sim uma dobra, uma duplicação do nada numa dupla direção, tendo como centro irradiante a própria ambiguidade das palavras. Esse autorreflexo da linguagem que aparece no espelho da morte dobra a imagem da palavra, confundindo-a de maneira ambígua, agora mostrando não uma linguagem empenhada em capturar o devir, mas sim em se tornar seu próprio devir. “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites.” (Foucault, 2009b, p. 48)

Essa espécie de experiência-limite da e com a linguagem não acontece numa dimensão de contornos ontológicos bem definidos. De fato, a experiência-limite da e com a linguagem acontece numa dimensão noturna, quando o relógio ameaça com o estalar da Meia-Noite. Enquanto na “Primeira Noite”, a relação entre escrita e morte se dá na ordem de uma possibilidade subjugada da morte (Sherazade subjugou a morte durante mil e uma noites, e em

cada uma dessas noites sua narração tornava a morte possível, porém, tornava-a distante, controlando-a pelos atos da narrativa), a relação entre escrita e morte na “Outra Noite” da qual Blanchot disserta se passa de maneira diferente. Para Pelbart, na Primeira Noite há algo que

devora e faz sumir as coisas do mundo, tal como a escuridão da noite efetivamente apaga o contorno dos seres. Essa é a noite da ausência e do silêncio, onde ‘aquele que dorme não o sabe, aquele que morre vai de encontro a um morrer verdadeiro’, onde o esquecimento é um repouso. Todos nós buscamos essa noite, em que uma morte absoluta nos livraria do ser, que nos permitisse escapar de seu domínio sufocante. É o nada como potência, o poder de fazer da morte uma libertação, uma plenitude, a abolição de um presente através da ausência do tempo. (Pelbart, 1989, p. 76)

Na consciência da Primeira Noite, sobressai a expectativa otimista por uma morte genuinamente dominada, domada pelos poderes da linguagem. Essa potência do nada, o não-ser noturno, ainda mantém forte ligação com o ser diurno, com os seres nítidos, positivos e ativos no mundo. Busca-se nela uma morte acabada. Esse traço otimista para com a abolição do ser com uma morte acabada mostra uma esperança por uma verdade e um consolo últimos a se encontrar na plenitude da morte nessa Primeira Noite. De acordo com Pelbart:

Há nessa esperança a certeza de encontrar na primeira noite uma verdade (ainda que ela seja o nada como plenitude), uma essência, uma segurança (de, por exemplo, ver tudo, finalmente, abolido). É um movimento de *construção*. Nesse sentido é ainda um gesto diurno, pois envolve um trabalho, um esforço, uma esperança, um projeto e uma dialética. (Pelbart, 1989, p. 76, *grifo do original*)

A Primeira Noite pretende valer por esse recuo fatal, como um retorno total ao não-ser da linguagem em que se desfrutaria de uma impessoalidade pura, uma ausência efetiva de uma potencialidade já atuante, mas como que entremeada por um autoengano, uma esperança resoluto de “encontrar uma verdade”, ou “a consciência de desaparecer e não a consciência desaparecente”, absorvendo em si seu próprio desaparecimento, como uma “totalidade realizada, a realização do todo, o absoluto.” (Blanchot, 2011, p. 103, *grifo do original*)

Desse modo, a Primeira Noite está marcada por uma relação de entificação com o exterior desconhecido, o Fora, sendo a morte representada nessa Primeira Noite por uma vontade de sistema, de apelo dialético, pragmático, racional, histórico etc. A Primeira Noite, portanto, é ainda a contraface do dia, ela é apenas o avesso, a condição negativa de possibilidade para a irrupção do Regime Diurno; avesso esse que contém o não-ser consumado dos valores, das certezas e das potencialidades.

Mas a Outra Noite não pode ser confundida com a Primeira Noite. Para Ferraz: “Diferente da hecatombe estrondosa, dos raios e do dilúvio da noite, a *outra* noite é um sussurro imperceptível do murmúrio, mal se distingue do silêncio.”, e continua:

Este caráter da *outra* noite retrata bem a tarefa de perscrutar o impossível, de perceber o imperceptível, de elevar o visível ao invisível. Contudo a *outra* noite carrega também os seus impasses, pois no instante em que se buscou ter tocado o essencial, a essência mesma perde a possibilidade, convertendo-se em inverdade e impostura. (Ferraz, 2018, p. 78, *grifos do original*)

Se a Primeira Noite é aquela que pretende subjugar a morte e simular uma “vida infinita”, multiplicando-a mil e uma vezes, então seria válido considerar que ao travarmos experiência com a Outra Noite, a morte deixaria de ser uma possibilidade subjugada e passaria a ser uma possibilidade mais próxima, liberta ao que tem de irrefreável e definitiva? A resposta é embaraçosa: “Na *noite*, encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. Mas essa *outra* noite é a morte que não se encontra, é o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso.” (Blanchot, 2011, p. 178, *grifos do original*)

Esse impasse que detém alguns escritores no círculo da Primeira Noite gira em torno de uma incompreensão fundamental acerca da possibilidade da morte, pois tanto aqueles que visam chegar, por meio da escrita, à possibilidade da própria morte, desta colhendo contentamento, quanto aqueles que buscam sobreviver, pela memória de si suscitada a partir de sua obra, ao momento terminal da morte de seus corpos, estão, para Blanchot, de alguma forma se movendo ainda na Primeira Noite, pois “Uns e outros querem que a morte seja possível, (...) inscrevem-se num mesmo horizonte que consiste em estabelecer com a morte uma *relação de liberdade*.” (Blanchot, 2011, p. 91, *grifos nossos*)

A experiência com a Outra Noite, por outro lado, está imbricada com a condição de impossibilidade da morte. A título de exemplo, Blanchot comenta o paradoxo que surge na relação que Kafka teve com a escrita e com a morte. Uma vez exilado do mundo, Kafka procurava em seus escritos uma “aptidão para morrer contente”, proporcionando para si mesmo a encenação de um “morrer em paz”, uma vez que todas as suas tentativas anteriores de estabelecer um vínculo saudável com o mundo exterior e trivial fracassaram, logo, ele acreditava que não teria o direito a uma morte gloriosa por não haver glória em sua própria vida. No entanto, parece que o estranho poder de escrever tem vez quando já estão iniciados certos estágios de decomposição do sujeito da linguagem e da linguagem do sujeito. “O escritor é então aquele que escreve para morrer e (...) que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte.” (Blanchot, 2011, p. 90)

Tendo em conta essas considerações das duas noites, cada uma como *potencia mortis* diferentes encontradas em evoluções diferentes da linguagem (uma narrativa-mitológica, outra escrito-literária), como reconhecer a experiência com a Outra Noite, uma noite em que, excluindo a possibilidade de todo o “querer realizar” a morte pessoal, não estabelece com ela uma relação de liberdade?

2.2.2 Paradoxo da possibilidade da morte

Cumpramos agora pôr em discussão o momento em que aquela necessidade de apaziguamento interior do escritor se descobre atraída para um ponto em que a obra escrita é impossível. Como enfatizado anteriormente, a escrita literária, identificando-se então “com sua própria exterioridade desdobrada”, de acordo com Foucault (2009c, p. 268), desvincula um autor pessoal de um discurso determinado numa relação de poder, abrindo um espaço no qual quem escreve nunca termina de desaparecer e de começar a escrever, esse momento não seria outro senão aquele em que a linguagem escrita se coloca num âmbito superior à palavra estagnada na realidade dos objetos. Mas quando a palavra chega a esse exterior dela mesma, quando a linguagem faz a experiência-limite de morte da linguagem, surge, então, uma outra relação com a possibilidade da morte. Por conta disso, a existência do escritor se confundiria com o destino paradoxal de ser mortal, de realizar a mortalidade. A questão da morte do autor é colocada pelo próprio autor como sua questão inicial: “posso morrer? Tenho o poder de morrer?” (Blanchot, 2011, p. 95), ou seja, o escritor tem o poder de se dar a sua própria morte?

À primeira vista, a preocupação do escritor que escreve para poder morrer é uma contradição, no sentido comum da palavra. Parece que, pelo menos, um acontecimento nos é assegurado: ele chegará; sim, ele chegará. Isso é verdade mas, ao mesmo tempo, não é verdadeiro, e justamente pode ocorrer que a verdade lhe falte, o escritor não possui, pelo menos, essa verdade que vivenciamos no mundo. O que me faz desaparecer do mundo não pode encontrar aí a sua garantia; portanto, de uma certa maneira, é sem garantia, não é seguro nem certo. Assim se explica que ninguém esteja ligado à morte por uma certeza *verdadeira*. (Blanchot, 2011, p. 92, *grifo do original. Tradução modificada*)

Ninguém está ligado à morte por uma certeza verdadeiramente definitiva. Antes, vinculamo-nos à morte mais por uma certeza presumida. No entanto, tomamos como certo o fato de que a morte virá algum dia. Sendo assim, em que sentido Blanchot pode ainda sustentar que a preocupação do escritor em escrever para poder morrer não é um grave contrassenso, visto que a morte é supostamente a certeza humana mais certa? De acordo com Blanchot, ao menos para um escritor, pensar na morte não é pensar na certeza mais certa, porque ela traz

consigo antes o “não-certo”. É intuitivo acreditar que a morte do escritor talvez virá um dia, que provavelmente o escritor morrerá. Porém, lá onde o escritor morre, ninguém morre de fato, a verdade desse acontecimento lhe falta. Exilar-se do mundo condena qualquer escritor a uma morte vazia de sua certeza certa, trata-se de uma experiência de morte silenciosa completamente sem garantia de término.

Ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida, no entanto, só se pode pensar *duvidosamente na morte certa*, porque pensar a morte é introduzir no pensamento a *desintegração supremamente duvidosa do não-certo*, como se devêssemos, para pensar de modo autêntico a certeza da morte, deixar o pensamento deteriorar-se na dúvida e no inautêntico (Blanchot, 2011, p. 99, *grifos nossos*)

O pensamento daquilo que introduz “a desintegração supremamente duvidosa do não-certo”, ou simplesmente o pensamento da possibilidade da morte daquele que escreve é um pensamento que se distancia de um terreno especulativo positivo, um terreno seguro com uma estabilidade que sustentaria uma compreensão verdadeira e consistente, para então decisivamente “deteriorar-se na dúvida e no inautêntico”, ou no original em francês “*s’abîmer dans le doute e l’inauthentique*” (1955, p. 94)

Para pensar a questão da morte em sua possibilidade e certeza, Blanchot abre o pensamento para os modos da dúvida e do inautêntico (*l’inauthentique*), onde se desfaz de qualquer estrutura conceitual, entrando assim no espaço abissal em que nada tolera firmeza nem consistência. É como se a única via para o autêntico pensamento sobre a morte como uma possibilidade fosse por meio de um desmoronamento pensante no abismo da incerteza, ou em outra palavras, um cair na direção inautêntica do pensamento da morte como impossibilidade.

Rodeada, então, por essa incerteza que o pensamento da morte testemunha ao se abrir de maneira inacabada, a morte deixa de ser um sinônimo de garantia para o escritor e se torna um objetivo em que se cumpre a verdade e a essência do humano, isto é, a essência de todos os humanos, basta lembrar aquela antiga premissa bastante usada na disciplina filosófica da lógica: “todos os homens são mortais”. Se é da natureza do homem ser mortal, isso significa que sem a realização de sua mortalidade o homem não está humanamente completo, porque supostamente ele não terminou ainda de ser homem. Esse aprofundamento sutil da questão da morte a coloca como uma vocação, como uma tarefa a ser realizada: “A morte no horizonte humano não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte de nossa atividade e de nosso controle.” (Blanchot, 2011, p. 93)

Mas essa morte como tarefa é realmente possível? Podemos nos apoderar dela como uma tarefa, fazendo-a nossa atividade, controlando-a? A tarefa de realizar a própria mortalidade

se reduz à decisão de se tornar “soberanamente mortal”. Apenas ao se tornar mortal o homem pode enfim começar a ser homem, sendo completamente mortal e completamente humano, dono de si porque dono de sua própria morte, pois teria feito da morte a sua morte, teria dado a si mesmo essa morte, abrindo-se para suas possibilidades mais íntimas projetadas num horizonte sob o seu poder. No entanto, esse movimento de se voltar à morte como uma decisão, como em uma relação de poder, entregaria, no limite, um esforço de pensar a possibilidade da morte conjugada com a liberdade humana. “Os três pensamentos que tentam explicar essa decisão (...), os de Hegel, Nietzsche e Heidegger, tendem os três a tornar a morte possível.” (Blanchot, 2011, p. 93)

Essa última afirmação de Blanchot aproximando, por uma mesma chave interpretativa, pensadores alemães heterogêneos como Hegel, Nietzsche e Heidegger, permanece, contudo, uma pressuposição não desenvolvida profundamente ao longo das páginas do *Espace littéraire*. A partir dessas considerações muito gerais, Blanchot passa a indagar a partir da tendência literária de sua época: qual seria a morte autenticamente humana? Em qual tipo morte a mortalidade do ser do homem pode ser realizada?

Segundo Blanchot, a morte voluntária, dentro das várias formas possíveis de suicídio, não constitui um ato autêntico de genuíno poder sobre a morte, de modo que a morte voluntária seria uma falsa morte. A razão para esse modo de raciocínio repousa no fato, retirado de um comentário de Rainer Maria Rilke, de que o suicídio seria um erro devido à impaciência e à desatenção. É a impaciência que se desprende do momento presente e se lança, apressada, a uma promessa de morte, a uma suposta garantia de alento. Contudo,

A impaciência é uma falta contra a maturidade profunda, a qual se opõe à ação brutal do mundo moderno, a essa pressa que corre para a ação e se agita na urgência vazia das tarefas a fazer. A impaciência é também uma falta contra o sofrimento: recusando-se a sofrer o pavor, furtando-se ao insuportável, esquiva-se ao momento em que tudo se inverte, quando o maior perigo se converte na segurança essencial. A impaciência da morte voluntária é essa recusa em esperar, em atingir o centro puro em que nos reencontraríamos no que nos excede. (Blanchot, 2011, p. 117)

Blanchot não analisa de modo detido e concentrado o problema do suicídio como, por exemplo, Albert Camus o faz em *O mito de Sísifo*. Porém, sua consideração sobre esse problema, embora aparecendo numa vizinhança filosófica bastante próxima das filosofias ditas “existencialistas” e “absurdistas”, relaciona-se mais a uma crítica da potência, com especial atenção para a potência da linguagem literária e para a potência da mortalidade; potências estas que se entrelaçam fortemente ao longo de todo o *Espaço literário*. Devido a essa razão, Blanchot procura pensar o suicídio pela perspectiva do impossível, especulando – a partir das

considerações de Rilke – de que modo o suicídio não pertenceria ao âmbito das possibilidades sob o nosso poder. Antecipando um pouco, o suicídio seria para Blanchot uma espécie de falsa morte porque se trataria de um ato autoenganador, impossível e interminável.

Mas antes de chegar a essa forma de crítica à potência do suicídio, Blanchot encontra na impaciência a raiz de todas as mortes voluntárias, sendo a impaciência uma pressa que pertence ao tempo social da produção e do trabalho, a algo precisa ser realizado, posto em atividade. A pressa por algo que, ao contrário da realidade donde essa pressa surgiu, chega naturalmente sem necessidade de ajuda externa ou de antecipação é “uma falta contra a maturidade profunda”. Essa relação entre impaciência, morte e maturidade será retomada mais adiante quando tratarmos da crítica à potência literária. Por ora, vale ressaltar que a morte voluntária tenciona escapar ao sofrimento (que de algum modo é sempre inevitável) para chegar a única chance, para o suicida, de uma afirmação integral da vida. “O prazer de um fim correto, o desejo de o tornar humano e convincente, de o libertar do seu lado inumano que, antes de matar os homens, degrada-os pelo medo e transforma-os numa estranheza repelente, podem levar ao elogio do suicídio porque este suprimiria a morte.” (Blanchot, 2011, p. 105)

Tanto a morte voluntária que estabelece um propósito maior para seu ato, quanto a que se pretende como resposta à falta de propósito ou que se mostra indiferente em relação à continuidade da própria vida, reencontram-se todas na questão de se a vida é possível.

Não é seguro, portanto, que o suicídio seja uma resposta a esse apelo da possibilidade na morte. O suicídio apresenta à vida, sem dúvida, uma pergunta: A vida é possível? Mas é, mais essencialmente, a sua própria indagação: *O suicídio é possível?* (...) Aquele que se mata diz: Reuso-me ao mundo, não agirei mais. E o mesmo quer, entretanto, fazer da morte um ato, quer agir suprema e absolutamente. Esse otimismo inconsequente que irradia através da morte voluntária, essa segurança de poder sempre triunfar, em última instância, dispondo soberanamente do não ser, sendo o criador do seu próprio não ser, e, no seio da queda, de poder erguer-se ainda acima de si mesmo, essa certeza afirma no suicídio o que o suicídio pretende negar. (Blanchot, 2011, p. 108, *grifos do original*)

A questão da possibilidade da escrita e o desespero que o escritor experimenta ao suportar essa possibilidade se assemelham ao caso do suicídio problematizado aqui no problema da possibilidade da morte posto pela ideia de morte voluntária, que no limite pressupõe como questão de fundo a possibilidade da vida. Blanchot enfatiza o aspecto de incerteza que ambas essas questões mantêm com a morte. O suicídio, por exemplo, sendo uma aposta que se arrisca muito por uma morte carente de garantias em se efetivar, traz à baila um pavor dilacerante na dimensão psíquica do suicida. Esperar que o pavor cesse não surge como uma alternativa, ao contrário, o suicida deseja apressar o momento derradeiro de sua vida para pôr logo fim em seu

sofrimento. Mesmo lá onde a vontade é de não haver mais vontades, a ideia do suicídio revela uma vontade de dispor da morte, de a executar apoiada numa certeza. Mas dispor do próprio não ser, criando-o, dando-lhe acabamento, não seria na verdade uma maneira de se situar sempre à distância do não ser, perdendo suas garantias? Morrer se situa além de qualquer instância do poder decidir, posto que a potência de não ser nunca se vincula à liberdade humana.

Nos dois casos intervém um salto invisível mas decisivo: não no sentido de que, pela morte, passaríamos ao desconhecido, de que, após a morte, seríamos entregues ao além insondável. Não: o próprio ato de morrer é que é esse salto, é a profundidade vazia do além, é o fato de morrer que inclui uma reversão radical, pela qual a morte que era a forma extrema do meu poder torna-se não só o que me desapossa ao lançar-me fora do meu poder de começar e até de acabar, mas torna-se também o que não possui relação alguma comigo, o que não tem poder sobre mim, o que é desprovido de toda possibilidade, a irrealidade do indefinido. (Blanchot, 2011, p. 112)

Em certo sentido, a escrita tende a dispor da morte como um poder, porém, como afirma Blanchot, na escrita intervém um salto invisível decisivo, de modo que o ato de morrer equivale a se despossar do poder de agir e decidir, renunciando àquela pretensa potencialidade extrema e soberana compreendida no ato de se dar a si mesmo a própria morte. A confiança logo se esvai nesse salto invisível, fazendo a escrita literária se perder numa incerteza profunda que a força retornar para o estado de impossibilidade que, somente quando suprimido, mantém aberto o espaço das potências e dos poderes da linguagem em seu uso regular, sua aplicação cotidiana.

Quanto a esse momento derradeiro da vida do escritor, por mais apressado e desesperado que o procure, jamais se aproxima dele evitando os tormentos agudos da existência. O escritor tem de enfrentar até o fim a angústia por uma morte anônima, afinal ninguém é capaz de, por um ato que projeta as condições de possibilidade de algum acontecimento (*événement*), voluntariamente realizar a sua própria morte como se fosse um ato de pura liberdade, pois a morte tem que ver precisamente com a única potência capaz de cessar todas as demais possibilidades de um mesmo ser. Quando essa potência deixa de ser meramente possível para ser atual, já não resta mais poder, potência, liberdade ou mesmo homem. “O suicídio permanece ligado a esse desejo de morrer abstendo-se da morte.” (Blanchot, 2011, p. 117)

Diante dessas observações de Blanchot, que tiveram como base certas meditações de Rilke, o suicídio se desmancha como falsa resposta para o mistério da possibilidade da morte. Haveria alguma resposta alternativa para esse mistério que não somente rejeitasse o suicídio e as demais “mortes precoces”, como chama Rilke, mas que também superasse a condição insuportavelmente indigna como um todo, isto é, que superasse a condição de uma morte inautêntica; morte essa que é, como Rilke nomeia, a “morte infiel”?

2.2.3 A morte fiel

Enquanto alguns pensadores têm o costume de pensar a literatura relacionada ao plano das possibilidades, partindo do espaço positivo da ação (a práxis como atividade produtiva, de um ato a ser executado, como se a literatura possuísse uma substância efetivamente realizável), Blanchot, como viemos examinando, pensa a literatura em relação às suas potencialidades de ser precisamente no espaço neutro da impossibilidade. Embora paradoxal, esse é o sentido da “condição de impossibilidade” implícita na possibilidade da literatura. Segundo Pelbart:

O impossível é aquilo que não se apresenta sob o modo da possibilidade, do poder, da apropriação ou da subjugação. (...) A impossibilidade não é o bloqueio de uma possibilidade, mas uma outra modalidade temporal, de um presente que não acumula do passado elementos que configurariam um projeto, de um incessante que não corresponde ao fluxo dialético da história, pois é, primordialmente, a ruína de qualquer projeto, de qualquer história e de toda apropriação histórica. (Pelbart, 1989, p. 100-101)

De acordo com Pelbart, Blanchot seria um “crítico da potência”, pois seu pensamento partiria de “outra modalidade temporal”, distinta daquela pertencente ao Regime Diurno da Razão, desvinculando-se assim dos modos de apropriação histórica, de ontologização e de psicopatologização do pensamento expresso nos textos dos escritores literários. Isso explicaria a ênfase de Blanchot na noção ambígua de Noite. O impossível, enquanto dupla contradição do pensamento e da experiência na modalidade temporal costumeira, carrega a marca de um pensamento obstinado que insiste em se entrecocar com os limites do entendimento e da experiência possível para se entregar às potencialidades outras da morte nessa zona neutra que é o espaço de Fora, o espaço da Desrazão no qual está pressuposta a experiência noturna do impossível. “A relação com o impossível enquanto impossível só é ‘possível’ na medida em que se entra nessa nova modalidade temporal e, pela dissolução em que ela implica, se está disponível para esse Fora que ainda não podemos abordar diretamente.” (Pelbart, 1989, p. 101)

Quando o problema da possibilidade da morte aparece posto em questão e pensado ao lado do problema da possibilidade da escrita literária, Blanchot se vale de raciocínios por analogia, aproximando ambas as possibilidades em sua interpretação. A partir de uma leitura de Rilke, Blanchot sustenta um pensamento que atravessa esse espaço que mantém relações recíprocas com a morte e com a arte. Rilke toma a primeira a partir de uma consideração que intenta alcançar a “morte justa”, a “morte autêntica” (*eigenen Tod*), em oposição a uma morte falsa, autoenganadora porque prematura, como no caso do suicídio comentado por ele. Ante a angústia de uma morte anônima e banal, Rilke entende que sua própria dignidade enquanto

indivíduo está em jogo na possibilidade da morte autêntica, por conta disso é que busca “morrer fiel a si mesmo”, encontrando a *sua* morte, o *seu* genuíno e intransferível acabamento da vida.

Quem hoje ainda dá alguma coisa por uma morte bem acabada? Ninguém. Mesmo os ricos, que poderiam se permitir uma morte minuciosa, começam a se tornar descuidados e indiferentes; o desejo de ter uma morte própria se torna cada vez mais raro. Mais um pouco, e será tão raro quanto uma vida própria. Deus, tudo está aí. A pessoa chega, encontra uma vida, pronta, e é só vesti-la. A pessoa quer ir embora ou é obrigada a tanto: bem, nenhum esforço: *Voilà votre mort, monsieur*. As pessoas morrem do jeito que der; morrem a morte que cabe à doença que têm (Rilke, 2009, p. 16)

Rilke escreveu a narrativa acima – intitulada *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* – no início do século XX, publicando-a em 1910. Essa história é relatada em primeira pessoa, chamada Malte, que era um estrangeiro em Paris. O estilo desse relato algumas vezes se assemelha ao de cartas onde descreve detalhes sobre ele mesmo para alguém incerto, embora oscile para o estilo de diário, resgatando memórias da infância. Malte se queixa e se angustia por conta de seu medo de uma morte anônima e banal, uma morte por ele considerada insuportável, dado que em sua época essa banalidade da morte advinha do fato de que as condições modernas para o acontecimento da morte a colocam como um produto feito em série, sendo calculada quase de modo industrial, por exemplo, o número de leitos dos hospitais para receber os moribundos é grande e preciso. Ali, sem qualquer esforço, morre-se como qualquer um, numa indignância que se tornou também a medida inautêntica da vida, que é vivida de modo artificial: “A pessoa chega, encontra uma vida, pronta, e é só vesti-la.”. Ninguém mais, para Malte, tem o desejo por uma “morte própria”, pessoal, que afirmaria a medida genuína do eu.

O relato de Malte concerne a algo que ele então começava a aprender, ele alega que estava aprendendo a ver. O que ele via? Certa condição insuportável de morte, a mais indigna que um ser humano poderia ter naquelas circunstâncias. Diante dessa morte indigna ele sente se formando nele a exigência de um desejo pessoal e profundo por si mesmo, o apelo de uma afirmação de seu eu individual que deseja vencer a indignância da morte em sua época, salvando-se numa morte fiel ao verdadeiro poder de morrer. Malte deseja poder ser ele mesmo até o fim, ele deseja ouvir pronunciada na morte a sua individualidade, mantendo-se fiel a si inclusive no fim.

Outrora se sabia (...) que se tinha a morte dentro de si da mesma maneira que o fruto tem os seus grãos. As crianças tinham uma morte pequena dentro de si, e os adultos, uma grande. As mulheres a traziam no seio, e os homens, no peito. Ela era uma *posse*, e isso conferia à pessoa uma dignidade peculiar e um orgulho calado. (Rilke, 2009, p. 16, *grifo do original*)

A ideia de Rilke tem que ver com a morte não como um acontecimento simplesmente pontual, destacado e isolado, mas pode ser traduzida como um tipo especial de ‘processo’ (um processo espiritual, mas que não se mostra menos sensível, carnal). Na verdade, ela é como um fruto que, coetâneo à vida, cresce, nutre-se, amadurece e se rompe do galho não antes nem depois de sua hora certa. Tais considerações fazem acreditar que sem uma morte fiel, sem uma morte enquanto “posse”, nem a vida nem a morte estariam completas. “Morrer fiel a si mesmo, de uma morte individual, indivíduo até o fim, único e indiviso: reconhece-se aí o cerne duro que não quer se deixar quebrar. Quer morrer, mas na sua hora e à sua maneira.” (Blanchot, 2011, p. 118)

A palavra “indivíduo” (traduzida do latim: *individuus*) deriva da palavra “indiviso”, que significa aquele ou aquilo que não é fisicamente divisível em partes. A ideia de indivíduo diz respeito a alguém que não é física nem psicologicamente divisível, mas o sentido fica mais nítido no caso de uma morte fiel como a que Rilke faz menção se pensarmos na negação do verbo “compartilhar”. A morte individual é aquela que não se permite compartilhar, ela é única como são únicos os indivíduos, afinal de acordo com a lógica, não podem haver dois indivíduos completamente idênticos sem contradizer a ideia de indivíduo. De igual modo, não deveria haver duas mortes idênticas, partilháveis por uma mesma circunstância, espécie ou causa.

Quando o desespero diante de uma morte anônima e indigna ao indivíduo não encontra mais alento num sistema religioso, é então que adquire o seu verdadeiro significado a seguinte prece em que Rilke implora no Livro III do *Livro de Horas*: “Ó Senhor, concede a cada um a sua própria morte: fruto daquela vida em que encontrou amor, sentido e pena.” (2012, p. 75)

Esse “amor”, esse “sentido” e essa “pena” pertencem, segundo a leitura de Blanchot, a uma espécie particular de individualismo que expressa a angústia de se sentir exilado nas metrópoles, em que se chegou ao cúmulo do sentimento de insignificância da própria existência, sendo nesse ponto extremo que a vida do poeta tcheco e o sentido de sua obra se encaram, visto que

Esse medo que se ergue em Malte, que o leva a descobrir a “existência do terrível” em cada partícula de ar, angústia da estranheza opressora, quando se perdem todas as seguranças protetoras e, de súbito, desaba e afunda a ideia de uma natureza humana, de um mundo humano em que se poderia encontrar abrigo, foi lucidamente enfrentado e virilmente sustentado por Rilke, ele, que permaneceu em Paris, nessa cidade demasiado grande e “repleta de tristeza até à borda”, e aí permanecendo “precisamente porque é difícil”. (Blanchot, 2011, p. 119)

Dentro de um sistema religioso, a possibilidade da morte pessoal não é um problema, pois geralmente vigora em tal sistema o dogma da imortalidade da alma. A natureza humana encontra alento, então, na continuidade da pessoa de um indivíduo, mais especificamente, continuidade da sua alma imortal. Dessa maneira, o homem encontrava abrigo da morte na promessa de um além-mundo transcendente. Mas, após a constatação filosófica da morte de Deus feita por Nietzsche, aquelas segurança e garantia proporcionadas pela religião cristã não surtem mais o mesmo efeito que antes. Começa o tempo do crepúsculo dos ídolos. O valor do homem em geral se anula e, entre outras coisas, mesmo os homens excepcionais perderam a possibilidade de uma morte autêntica e excepcional.

Nos tempos de crise dos valores humanistas, em que a esfera divina mantém fechado seu acesso ao entendimento da humanidade, costuma ser recorrente que os indivíduos busquem alguma salvação na arte, num novo propósito artístico. Assim, ir ao encontro com uma morte que seja única, pessoal, é ao mesmo tempo fazer da morte o momento de coroação de uma obra de arte, fazendo da morte algo obrado que brota do próprio indivíduo, mas que não se dirige para nenhum ato determinado a fim de se esgotar somente nele. Nesse sentido, na pessoa do artista a morte se torna uma tarefa que aspira ao acabamento digno da obra deixada por uma vida consagrada a abrir, pela via da possibilidade, o espaço em que finalmente o 'eu' adquire o poder de morrer ele mesmo, de pronunciar o seu próprio fim.

A morte da qual fala Rilke seria algo como uma morte simbólica, poética, em oposição a uma morte meramente biológica, porquanto a morte simbólica que ele pretende realizar não se subtrai de um tempo em que sua realidade surge lentamente, sendo trabalhada em todos os momentos da vida, como um broto que se ergue silencioso acompanhando o crescimento de um ser invisível do qual ele é coetâneo. Eis o objetivo de se tornar um funcionário da morte, ou de se tornar o modelador e poeta de seu próprio não ser. A morte poética seria essa maturação que cobre todo o curso de uma vida e que culmina no esforço por – entre outras coisas, como morrer de uma morte autêntica – atingir também a obra de arte. “Nesse pavor pela morte em série há a tristeza do artista que honra as coisas bem feitas, que quer fazer uma obra e quer fazer da morte sua obra. Assim, a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística.” (Blanchot, 2011, p. 121)

Contrapondo-se à pressa de uma morte infiel ao poder de morrer – grave erro da morte voluntária, que perde esse poder e que também perde a morte devido à impaciência –, Rilke flerta com a ideia de uma morte que seria fiel ao poder de morrer do indivíduo. No entanto, esse acabamento do sujeito não deve ser apressado; antes, exige certo cuidado com a paciência. Por conta disso, Rilke procura se afastar das espécies voluntárias de morte devido à falta contra a

paciência que essas espécies de morte cometem. Interpretando essa intuição de Rilke, Blanchot condensa dizendo que “A impaciência da morte voluntária é essa recusa em esperar, em atingir o centro puro onde nos reencontraríamos no que nos excede.” (Blanchot, 2011, p. 117)

Contudo, apesar desse posicionamento – principalmente daquele que vincula a vocação para a morte autêntica com a tarefa de realizar uma obra artística –, Rilke não está seguro de possuir a paciência que essa tarefa e essa vocação exigem a fim de se completarem: “ele não está seguro nem de si nem de sua obra, sendo contemporâneo de um tempo crítico que obriga a arte a sentir-se injustificada” (Blanchot, 2011, p. 121)

Permanece a estranheza na qual Rilke sente cada vez maior a ameaça de morrer de uma morte que não seria a sua, em que não teria amadurecido suficientemente para ela e ela para ele. É então que a preocupação por uma morte autêntica adquire cada vez mais importância, uma preocupação e uma preparação por algo que assim que chegar ainda surpreenderá toda preocupação e preparo, como uma dependência por algo que independe totalmente dele, procurando estabelecer intimidade com algo que é absolutamente sem intimidade:

É preciso que minha morte se me torne cada vez mais interior: que ela seja como a minha forma invisível, o meu gesto, o silêncio do meu segredo mais escondido. Tenho algo a fazer para fazê-la, tenho tudo a fazer, ela deve ser obra minha, é a parte de mim que não ilumino, que não atinjo, e da qual não sou senhor. (Blanchot, 2011, p. 123)

Se a morte – tomando outra metáfora usada por Rilke – se forma e desponta lentamente tal como uma criança é gestada no ventre de sua mãe e eventualmente nasce, então a paciência que testemunha essa morte, talvez a mesma que testemunha a obra, não pertence ao plano das ações realizáveis, não pertence ao horizonte das metas e dos objetivos do mundo moderno, pois o que essa paciência exige pertence a

um outro tempo, de um outro trabalho, de que não se vê o fim (...) A imagem da lenta maturação do fruto, do crescimento invisível que é a criança, sugere-nos a ideia de um trabalho sem pressa, em que as relações com o tempo são profundamente alteradas, e mudadas também a nossa relação com a vontade que projeta e que produz. (Blanchot, 2011, p. 123-124)

Trata-se aqui de uma espécie de posse ou poder de morrer que em sua determinação essencial excede os limites desse mesmo poder, dado que a morte estranhamente é uma possibilidade indefinida que tende a se inverter em sua respectiva impossibilidade; sendo a exata potência que, uma vez realizada, não apenas anularia todas as demais potencialidades de uma existência, mas anularia também a própria morte como possibilidade aberta, tornando-a impossível. Mais de um artista censurou a impaciência e a pressa de uma vontade incapaz de

esperar pelo momento em que a estranheza do indefinido superaria toda vontade, o que faria um apelo legítimo à paciência. No entanto, a linguagem que ora tratamos é a linguagem de uma experiência impossível situada num espaço exterior em que a experiência-limite de morte na linguagem se relaciona com o Neutro. Ao recusar as oposições simples entre contrários, o Neutro desfaz a relação lógica de contrariedade entre os termos, sendo então *ni l'un ni l'autre*. De acordo com Pelbart, esse “nem... nem...” da relação neutra “sempre recusa uma oposição entre dois termos.” (1989, p. 89)

Nesse limiar, paciência e impaciência já não se excluem reciprocamente como pares de contrários em uma relação lógica, isso ocorre precisamente porque uma pressupõe a outra enquanto “inevitável e necessária”. Desse modo, nem a impaciência agitada do cotidiano ordinário nem a paciência imperturbável dos momentos fictícios, mas *ne-uter*, a relação neutra cuja impossibilidade conjuga paciência e impaciência para além de uma oposição de contrários. Sem a experiência de uma impaciência desesperada por escrever e atingir a obra, não haveria a paciência que a arte sempre exige quando se torna busca pela origem, quando se torna essa dispersão serena que persiste infinitamente em uma morte verdadeira e em uma obra de arte.

Novamente, há um modo paradoxal em jogo nessa especulação. Como não transbordar de impaciência diante de uma atividade que escapa da ordem daquele tempo onde nos relacionamos diretamente com a finitude? Como não se afogar de desespero por algo que em tese pertence a um outro tempo, a um tempo que, no entanto, talvez não possua um começo e que certamente não possui fim? Mas são exatamente essa impaciência e esse desespero que se põem à prova da paciência que procuramos. “A paciência é a prova da impaciência, a sua aceitação e o seu acolhimento, o entendimento que deve persistir ainda na mais completa confusão.” (Blanchot, 2011, p. 124)

Embora não exclua a iniciativa da ação, essa paciência age de maneira misteriosa, porquanto o entendimento visa persistir “ainda na mais completa confusão”, onde tenta agarrar uma certeza em meio à incerteza geral. Assim, a morte como tarefa superior só se permite estabelecer uma relação com o poeta nesse estranho paradoxo: “parece que temos de fazer algo que, entretanto, não podemos fazer, que não depende de nós, que nós dependemos, de que nem mesmo dependemos, porque isso nos escapa e nós lhe escapamos.” (Blanchot, 2011, p. 125)

É como se fosse exigido uma extrema convicção para aquilo cujo mistério desfaz toda convicção possível, a morte, ou então: a parte essencial de um ser que o arranca da ameaça da indigência para o lançar no centro da indigência. Nessa perspectiva, a tarefa de morrer fiel à morte e de uma morte que seja fiel, autêntica e única para aquele ser, é uma tarefa paradoxal desde o princípio, e por ela passa então o estranho projeto de uma obra de arte.

A morte e a arte não são atividades comuns; não são operações em que se age por meio de um eu pessoal a partir das quais se produz um produto no fim do processo de feitura. Embora a morte produza um cadáver e a arte literária produza um livro, este, contudo, não detém a obra, e aquele não tem a morte como sua potência. Ainda que a arte faça uso de técnicas, materiais, confecções etc., ela também envolve – como no caso da morte fiel – uma espera, mas uma espera que se desespera constantemente. Com o que ela se desespera?

Posso escrever e dizer tudo isso por algum tempo ainda. Mas chegará um dia em que minha mão estará longe de mim, e quando a mandar escrever ela escreverá palavras que eu não queria. Começará o tempo de outras interpretações, e não ficará palavra sobre palavra, e todo sentido se dispersará como as nuvens e se precipitará como água. Apesar de todo o medo, sou, afinal, como alguém que se encontra diante de algo grande, e me recordo que no passado, antes de começar a escrever, sentia algo muito parecido. Mas desta vez eu serei escrito. Sou a impressão que se transformará. Oh, só mais um pouquinho e eu poderia entender e aprovar isso tudo. (Rilke, 2009, p. 28)

O desespero tem que ver com uma emoção ligada à passagem do tempo, essa velha e conhecidíssima angústia cujo conteúdo sentimental é o de não haver tempo suficiente para experimentar intensamente uma vida ou para escrever satisfatoriamente uma obra. A angústia pela passagem do tempo, nesse sentido, não seria a mesma angústia do desaparecimento do eu e da possibilidade de auto-identificação na própria escrita? “só mais um pouquinho e eu poderia entender e aprovar isso tudo”. Pavor de não ser mais a consciência de um eu que se sabe eu porque escreve e aprova o que escreve, somado à angústia por esse anonimato, são essas as emoções que atormentam Rilke, originando nele a “obsessão do eu”, uma obsessão pela conservação de uma espécie de individualidade que procura se afirmar até mesmo no extremo de sua negação; ou nas palavras de Blanchot, o poeta

Sofre (...) a obsessão do eu que quer morrer eu, resto de uma necessidade de imortalidade, concentrado no próprio fato de morrer, de tal sorte que a minha morte seja o momento da minha maior autenticidade, aquela em cuja direção “eu” me lanço como na direção da possibilidade que me é estritamente própria, que só é própria da minha morte e me retém na dura solidão desse eu puro. (Blanchot, 2011, p. 125)

Malte seria o duplo poético do próprio Rilke, em sua experiência-limite o poeta teria pressentido um “centro escondido” ao redor do qual o relato de Malte gira, porém, não se aproxima dele nem pode fazê-lo: “esse centro é a morte de Malte ou o instante de seu desmoronamento.”, afirma Blanchot (2011, p. 127) O interesse de Blanchot pela experiência poética de Rilke tem que ver aqui com a curiosa metamorfose que a experiência-limite desse poeta tcheco atravessa desde que precipitou esse centro escondido no relato de Malte, ou

melhor, esse centro misterioso que o relato de Malte descobre, amedronta-se com ele e o esconde. Esse mistério tem relação com a morte do próprio Rainer Maria Rilke: o anonimato de uma morte impessoal que pressente se acercando e contra a qual tentará suportar por longos anos o sofrimento decorrido da finitude e da solidão, até o ponto de uma reviravolta em que a esperança o levaria atingir uma “feliz transformação”, obtendo a certeza numa morte autêntica, fruto engendrado por essa vida, vida reconciliada com seu pavor natural e inevitável.

Na Primeira das *Elegias de Duíno*, que assim como os *Sonetos a Orfeu*, foi um conjunto de poemas publicados em 1922, Rilke já dá sinais dessa metamorfose:

Os mortos precoces não precisam de nós, eles / que se desabitam do terrestre, docemente, / como de suave seio maternal. Mas nós, / ávidos de grandes mistérios, nós que tantas vezes / só através da dor atingimos a feliz transformação, sem eles / poderíamos ser? (Rilke, 2013, p. 14-15)

Os mortos precoces de que ele fala são os mortos voluntários, os suicidas. Os suicidas não precisam de nós, ou seja, não precisam daqueles que conseguiram suportar o sofrimento da existência, não temendo mais o desconhecido que ronda a morte. Enquanto os suicidas renunciam à vida terrestre, ao único mundo em que é possível existir, o nosso poeta não é capaz disso, ele necessita encontrar consolo na vida terrestre com tudo o que ela possui de maravilhoso e de terrível. Seria uma demonstração de grande fraqueza renunciar ao terrível na vida e querer desfrutar apenas das partes alegres, dos momentos deliciosos e belos. Furtar-se do sofrimento e da dor agonizante significaria também renunciar ao prazer e a alegria elevados. Se os mortos precoces não precisam de nós, não se segue que também nós não precisamos desses mortos infieis.⁴⁵ É com os mortos infieis que percebemos a necessidade urgente pela paciência com a qual se aceita, confiantemente, os tormentos da dor que atinge a transformação capaz de inverter tudo e de superar aquela fraqueza diante da morte, diante da insignificância na qual o poeta mergulha ao morrer, e que é o drama da impessoalidade mesma de toda e qualquer morte.

Com a publicação de *Elegias de Duíno* e de *Sonetos a Orfeu* em 1922, a experiência mística e pessoal de Rilke adquire um meio de se expressar poeticamente, embora essa experiência se mantenha obscura e, no caso das *Elegias*, aluda a figuras teológicas como anjos, suscitando assim uma relação entre sua concepção de poesia e a divindade. Mas que tipo de relação seria essa?

De acordo com Dora Ferreira da Silva, tradutora das *Elegias* para o português:

⁴⁵ Parece ambíguo se a pergunta do último verso de Rilke na Primeira Elegia se refere aos suicidas, aos grandes mistérios ou a ambos. Em nossa leitura consideramos que se referem aos suicidas, os mortos precoces. Mas não descartamos que uma outra interpretação contradiga a nossa e encontre algo mais impressionante.

No *Livro de Horas*, Deus era vivido como um ser próximo, acessível, separado do homem apenas por uma tênue parede de ideias e de imagens. “Tu, Deus vizinho... Entre nós há apenas uma delgada parede.” No entanto, nos anos transcorridos entre a publicação do *Livro de Horas* e o período da elaboração final das *Elegias*, processa-se uma profunda transformação espiritual no poeta, alterando-se radicalmente sua relação com a divindade: é como se a tênue parede se adensasse cada vez mais, impossibilitando qualquer contato ou comunhão entre Deus e o poeta, relegando-o a um desesperado insulamento. (Silva, 2013, p. 80)

As *Elegias* abrem num tom de estranhamento, de um sentimento de distância entre o ser humano e Deus. Os anjos, igualmente distantes, são testemunhas surdas do lamento que advém dessa solidão poética. Para Silva, o sentido poético dos anjos na poesia de Rilke tem que ver com o aspecto invisível da realidade e não diz respeito a uma categoria teológica. Rilke partilha com Nietzsche a recusa por uma solução metafísica para o problema do sentido da existência, costumeiramente buscada em sistemas religiosos como o cristianismo. O olhar e a posição do Anjo são de uma perspectiva *angélica*, uma perspectiva recuada da humana e que prescinde das divisões dualistas como bem e mal, homem e animal, matéria e espírito, vivo e morto etc.

O que conta na visão reveladora é a estranha concretude da evanescência, a coisa que se subtrai no objeto, nos nomes e nas representações que dele fazemos na vida cotidiana. Com um gesto quase angelical, a obra de Rilke conjura a música das coisas, seu devir-no-desvanecer, que se revela com particular nitidez na obra tardia (*Elegias de Duíno*). (Rosenfield, 2013, p. 41)

O interesse pelo devir enquanto transmutação no nada, o interesse pelo que “se subtrai no objeto, nos nomes e nas representações” como afirma Rosenfield, é um interesse que ganha proporção num projeto literário ambicioso, de ímpeto primariamente místico como é o caso das *Elegias de Duíno*. Mas onde essa experiência místico-poética das *Elegias* irá desembocar? Em outras palavras, como superar o problema do fim do homem?

Mais tarde, quando a sua paciência e o seu consentimento tê-lo-ão feito sair dessa “região perdida e desolada”, permitindo-lhe encontrar seu verdadeiro discurso de poeta, o das *Elegias de Duíno*, ele dirá nitidamente que, nessa nova obra, a partir dos mesmos dados que tinha tornado *impossível* a existência de Malte, a vida volta a ser *possível*, e dirá, ademais, que não encontrou a saída recuando mas, pelo contrário, levando mais longe o duro caminho. (Blanchot, 2011, p. 130)

Eis aqui uma reviravolta interessante. O indício de uma genuína transformação de concepção em Rilke com relação ao problema da dupla morte, está anunciado na constatação mística, pós-metafísica e, portanto, não ontológica, do Aberto, no original em alemão: *das Offene*; ou *l’Ouvert*, como foi traduzido para o francês. O Aberto é o que está desde sempre

além das dicotomias. Devido à nossa condição, devido ao destino humano, diferentemente dos animais, em relação ao Aberto estamos sempre desviados. “tal é a condição humana: podemos nos relacionar com as coisas que nos desviam de outras e, mais gravemente, estar, em tudo, presente em si e, nessa presença, só ter cada coisa diante de si por essa interposição do eu.” (Blanchot, 2011, p. 131)

Rilke chama a consciência humana de destino. “Destino”, aqui, concerne ao fato de estar face a face, em face das coisas, porém isso também é estar profundamente separado dessas coisas e de si mesmo. É impossível se relacionar com uma coisa sem se desviar de outras, no momento em que se está aqui, não se pode estar ali. O destino condiciona o ser humano a estar sempre aquém do espaço da morte, aquém do “outro lado” da vida. Nossos limites nos desviam de uma relação outra com nossa morte. Acessar essa alteridade extrema é entrar na liberdade do que é livre de limites. Aparentemente, estamos libertos do presente, do aqui e agora, uma vez que podemos representar o passado e o futuro. Para nos relacionarmos com uma coisa é necessário ignorar todas as outras, para a tornar plenamente presente para nós é necessário nos ausentar da presença de todas as outras na representação interposta por um eu. Por conta disso é que nossa condição existencial consiste num desvio constante daquela possibilidade imanente à vida, mas que transcende a experiência vital, que é a possibilidade inacessível da morte.

É a condição de poder representar as coisas que define os limites da experiência humana. Estar consciente é não poder abandonar o estado de representação, e tais limites da representação da consciência nos separam do presente vivo e imanentemente pleno, ou nos termos poéticos de Rilke: Aberto. Essa condição faz da nossa consciência uma *má consciência*. Parece que com a interpretação de Blanchot, a má consciência recebe um outro sentido para Rilke que difere um pouco do sentido moral atribuído por Nietzsche. Nossa má consciência seria antes uma má interioridade, consciência que não é plenamente interior nem consciente. Daqui sucede uma busca por converter a consciência numa interiorização não fenomenológica do exterior, ou nos termos de Rilke: *Weltinneraum*, o “espaço interior do mundo”.

Que quer dizer aqui “interiorização não fenomenológica”? Enquanto a fenomenologia, grosso modo, está preocupada com as condições do que aparece para a consciência, Rilke acredita que a solução está na direção mais extrema da extensão interna na qual encontraria intimidade com o infinito, afinal não é possível encontrar a saída para esse dilema recuando, “mas levando mais longe o duro caminho”. Ir adiante pelo duro caminho da consciência, tomando o sentido do desvio, porém se desviando infinitamente na própria consciência, trata-se de uma conversão essencial para a intimidade do interior em que se fica livre das preocupações mundanas exteriores e também se fica livre de si mesmo, da superfície da

subjetividade. No *Weltinneraum* se encontra a continuidade entre exterior e interior, a unidade perdida para a qual se deveria retroceder. “se o poeta caminha para o mais interior, não é para surgir em Deus mas para surgir do lado de fora e ser fiel a terra, à plenitude e à superabundância da existência terrena, quando ela jorra fora de todos os limites, em sua força excedente que supera e ultrapassa todo cálculo.” (Blanchot, 2011, p. 136)

No entanto, torna-se premente perguntar com Blanchot: “o que acontece quando, desviando-se sempre mais do exterior, descemos para esse espaço imaginário que é a intimidade do coração?” (Blanchot, 2011, p. 136) Não implica – e ele responde logo em seguida – num abandono cego da consciência ao fundo do inconsciente, fundo no qual retornaria ao instinto puramente animalesco. A conversão para o interior participa, enquanto processo de interiorização, de uma transformação das significações encontradas na existência corriqueira, elevando-as em significações superiores, mais exigentes, mais próximas de sua fonte originária. Apenas desse modo seria possível inverter o destino humano da consciência limitada pela representação, encontrando o exterior no interior e superando a clivagem entre ambos.

O homem está ligado às coisas, está no meio delas e, se renuncia à sua atividade realizadora e representativa, se se retira aparentemente para si mesmo, não é para livrar-se de tudo o que não é ele, as humildes e caducas realidades mas, antes, para arrastá-las com ele, fazê-las participar dessa interiorização onde perdem seu valor de uso, sua natureza falseada, e onde perdem também seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade. Assim, essa conversão aparenta-se como um trabalho imenso de transmutação, no qual as coisas, todas as coisas, se transformam e se interiorizam, tornando-nos interiores e tornando-se interiores a si mesmas: transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível (Blanchot, 2011, p. 137)

Não basta nos voltarmos para nós mesmos, é necessário também voltarmos todas as coisas ao nosso redor. A tendência de todas as coisas, todos os seres estão fadados a desaparecer. Porém, parece que é vocação do ser humano desaparecer, tornar-se nada, oferecer-se para a dádiva da morte, da única morte possível de ser alcançada por uma radical conversão no que é mais interior: a morte impessoal que consuma nosso fim, sendo a nossa máxima transformação ao transformar tudo que se relaciona imediatamente conosco. Assim, a tarefa literária do poeta consiste nisso: fazer passar do visível ao invisível e do invisível ao cada vez mais invisível, contribuindo para que as existências efêmeras desapareçam nessa idealidade de uma morte impessoal, que se torna vocação e tarefa últimas do homem. Essa transformação máxima acontece no espaço imaginário, mais precisamente no espaço literário, onde residem relações mais sutis entre os signos e os significados, entre a experiência e o que excede os limites de toda experiência. O poema e a literatura no geral participam dessa tarefa, sendo uma espécie de

tradução desse outro movimento, ou melhor, desse movimento para o extremamente outro. “esse tradutor essencial é o poeta, e esse espaço é o espaço do poema, onde nada mais existe de presença, onde, no seio da ausência, tudo fala, tudo ingressa no entendimento espiritual, aberto e não imóvel, mas centro do eterno movimento.” (Blanchot, 2011, p. 139-40)

Simbiose entre palavra e espaço: isso é a fala. Infelizmente, o tradutor do *Espaço literário* pela editora Rocco, por alguma razão, se esqueceu de traduzir a seguinte passagem que, contudo, é bastante elucidativa para os nossos propósitos: “Falar é essencialmente transformar o visível em invisível, é entrar em um espaço que não é divisível, em uma intimidade que existe, no entanto, fora de si.” (Blanchot, 1955, p. 145. *Tradução nossa*)⁴⁶

O desligamento repentino das funções habituais, isto é, representativas da nossa relação com as coisas e com os seres animados, coincide com a perda de uma referencialidade absoluta na linguagem, ou como nomeamos até aqui: uma experiência-limite enquanto literatura. No caso específico de Rilke, poeta que tardiamente aprendeu a ver, a usar seus olhos para atravessar as ilusões e superar os limites do destino humano, a imanência da morte é afirmada na vida como interiorização do exterior e como conseqüente apagamento da separação entre interior e exterior, consciência e objeto etc. A intimidade do coração é o espaço imaginário reservado ao *páthos*, ao sentimento profundo que se traduz como fala, como escrita, como poesia. A conseqüência disso é, como declara Blanchot (2011, p. 140), a dissolução da substância e da realidade da morte. Na verdade, o que a experiência-limite de Rilke constata é que não há morte; porque a rigor, no mundo da natureza há apenas transformações dos corpos. Acontece que a transformação mais excessiva, a transformação de todas as transformações espalhadas por uma existência viva culmina numa *condição de impessoalidade*.

A morte autêntica é a morte impessoal da qual ninguém é capaz de conceder a si mesmo. O outro lado da vida, a morte tomada como coetânea à vida, como parte da vida que permanece inacessível à má consciência, ou então o Aberto, está intimamente relacionado com a escrita literária, com a conversão do visível evanescente em invisível, em poema, contribuindo assim para tudo quanto é efêmero possa desaparecer. No entanto, mais uma vez Rilke apresenta uma reviravolta: o que desaparece no espaço da escrita literária está salvo da morte e do desaparecimento mesmo.

Aproximamo-nos insensivelmente do instante em que, na experiência de Rilke, morrer não será morrer mas transformar o fato da morte, em que o esforço para ensinar-nos a não renegar o extremo, a expormo-nos à perturbadora intimidade do

⁴⁶ “Parler, c’est essentiellement transformer le visible en invisible, c’est entrer dans un espace qui n’est pas divisible, dans une intimité qui existe pourtant hors de soi.” (Blanchot, 1955, p. 145)

nosso fim, concretizar-se-á na afirmação apaziguadora de que não existe morte, de que “perto da morte já não se vê a morte”. (Blanchot, 2011, p. 145)

Intrigante reviravolta no âmago das convicções de Rilke. No início, ele considerava a ideia da morte dupla: uma indigna, anônima, infiel ao direito de uma morte nobre e individualizada, que era a morte impessoal; outra, mais desejada, de valor elevado, fiel ao indivíduo e ao seu poder se findar se mantendo ele mesmo até o fim, que era a morte pessoal e autêntica. A partir daqui surge a tentativa de reconhecer a imanência da morte autêntica, a morte como o outro lado da vida que sempre a acompanha de longe, porém separando a existência humana em dois domínios extremos. Depois, tudo se inverteu e a morte pessoal passou a ser uma morte ruim, inautêntica e, no limite, inalcançável; enquanto a morte impessoal aparecia como a única morte possível, indiferente à época, ao lugar e às condições de como acontecia: a morte reduzindo tudo à impessoalidade. Por fim, descobre-se a ilusão da morte, percebendo na realidade que não há morte alguma, nem diferença entre os dois domínios, mas sim uma unidade impercebida, e até mesmo a condição de impessoalidade já não é mais capaz de fazer tudo desaparecer, ao contrário, ela agora salva as coisas do fim, alterando a vocação humana: desaparecer para não desaparecer mais, sobrevivendo e se perpetuando indefinidamente. “já se anuncia o momento em que, para Rilke, morrer é escapar da morte – estranha volatilização de sua experiência.” (Blanchot, 2011, p. 144)

O Aberto não é uma região da realidade que se encontra oculta para a capacidade cognitiva ordinária do homem; antes, o Aberto tem mais que ver com um modo bastante distinto de se relacionar com a linguagem e com as potencialidades da vida, vida essa que é retomada em sua imanência por uma interiorização radical dos objetos e seres exteriores. Nesse sentido, para os poetas, o Aberto está intimamente relacionado com a escrita literária, com a conversão do visível evanescente em invisível, em poema. “O *Aberto*, é o poema. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é a sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica” (Blanchot, 2011, p. 140)

A morte como fim definitivo, como desaparecimento terminal já não é mais considerada possível para Rilke no desfecho de sua jornada poética e espiritual, esse tipo de morte não existe quando a experiência-limite da linguagem literária modifica o sentido da existência e se aproxima do Aberto, que agora induz da direção daquele espaço interior do mundo em que as oposições categóricas e dualistas enfraquecem, perdendo completamente a necessidade dessa oposição. No Aberto, tudo morre, tudo desaparece e descansa no invisível, porém no Aberto tudo também revive invisível e deserta no impossível do desaparecer.

2.3 Considerações finais sobre o 2º Capítulo

Na trilha da concepção de experiência literária como uma experiência peculiar e filosoficamente problemática, nosso interesse se concentrou nos aspectos cruciais da metamorfose que ocorre no estatuto da linguagem; metamorfose essa presente de maneira intrínseca em toda experiência literária, que é experiência de linguagem por excelência, embora o sentido do termo ‘experiência’ não remeta aqui àquela soma de fatos semelhantes nem a uma experiência simplesmente comum. O sentido da metamorfose no estatuto da linguagem recebe maior atenção nas linhas explicativas do problema da possibilidade da morte no ensaio de Maurice Blanchot sobre a natureza do espaço literário, a saber: *L’Espace littéraire*.

Morte e metamorfose da linguagem não pertencem a ordem fenomênica da experiência pessoal, pois elas têm que ver com um processo extra-fenomenológico, ou seja, um processo que se assemelha levemente a uma fenomenologia da literatura, embora se desvie para o que excede os pressupostos fenomenológicos de uma ontologia. Segundo Critchley, a morte não pode ser compreendida como objeto de uma intencionalidade, pois sua condição mesma ultrapassaria a apreensão por meio das estruturas da fenomenologia; no limite, a morte é inapreensível. Assim, não é possível realizar uma fenomenologia do morrer pois o morrer estaria além da intencionalidade humana. Conforme Ferraz (2018, p. 75), um movimento próprio em direção à morte já é uma perda da morte, uma vez que morte e obra são em última instância inabordáveis, isto é, inapreensíveis por um método objetificante. A pergunta pelo ser *literário* na obra de literatura se desvencilha, portanto, de procedimentos fenomenológicos.

Tal como a morte, a arte se subtrai ao tempo do trabalho, de algo que pode ser projetado, preparado e executado, do qual o fim não pode ser escolhido pelo sujeito que finda. A morte como inacessível, como aquela espécie de experiência inapreensível, não se liga à personalidade do eu em nenhum tipo de relação ou mediação, de modo que esse é um os sentidos da condição de impossibilidade da experiência-limite da literatura como experiência antecipada da morte. Se a arte tem que ver com a manifestação de forças captadas, então aquela única força que excede as demais forças não pode ser captada e, por conseguinte, é imanifesta.

Desde Mallarmé, alguns pensadores franceses costumam ter o cuidado de se voltar em primeiro lugar à questão da linguagem, partindo assim de uma conceituação prévia acerca do ser da linguagem, a fim de, num momento posterior, inaugurar alguma perspectiva literária. A experiência literária para Blanchot pertence ao âmbito de uma experiência impessoal da linguagem, ou seja, trata-se de uma experiência cuja linguagem existe sem sujeito e sem mundo, desprovida daquela subordinação ao uso representativo da linguagem. No modo representativo

da linguagem, disfarça-se geralmente seu caráter metalinguístico, com a finalidade de fazer a própria representação funcionar sem estranhamentos, de modo que alguns aspectos da linguagem são ignorados a favor de outros; isso nos coloca sob questão o estatuto de materialidade da linguagem: palavras são coisas que possuem um suporte material e costumam ser acompanhadas de uma significação convencional. Mas para além disso, o que são as palavras poeticamente falando?

A experiência literária com a linguagem e na linguagem desfaz a estabilidade convencional das relações entre palavra e sentido. A experiência que então sucede é na verdade impossível em quaisquer dos sentidos ordinários do termo “experiência”. A obsessão pelo mistério nas letras ressurgem em uma experiência que desafia o impossível, explorando a linguagem de forma intraduzível. Dessa maneira, a obra literária expande limites e cria espaços para além das linhas fundamentais do pensamento racional. A experiência-limite se refere a uma experiência em sentido extraordinário, que se liga à palavra poética pensada como palavra-limite, conduzindo ao limite da linguagem e abandonando a ordem tradicional da linguagem. A ideia de desentendimento sugere um movimento contrário ao movimento intelectual próprio do entendimento, fugindo, portanto, da objetificação e conceitualização que são inerentes ao entendimento. A obra e a experiência literárias só podem ser abordadas através do pensamento se forem “desentendidas”. Isso gera uma ambiguidade constante nas palavras, desafiando as formas usuais de entendimento ao confrontá-las com sua exterioridade. De acordo com Ferraz, a noção blanchotiana de literatura transcende as limitações espaço-temporais, oferecendo uma “experiência pura”, fora das determinações da realidade empírica porque irreduzível a ela.

A literatura se relaciona a uma experiência de linguagem sem finalidade, sem término e sem limites, o conteúdo dessa experiência é impossível e, de maneira paradoxal, muitas vezes esse impossível é a única salvação para o artista, ao mesmo tempo, é uma perigosa obsessão que vai destruindo e consumindo a extensão da vida dos artistas, comprometendo a possibilidade de realizar suas próprias mortes. Conforme Surghi, um escritor que acaba privado de experiências no mundo sentirá quão desafiador é ter de equilibrar suas relações prévias, como a ordem do tempo, as obrigações ritualísticas da vida e a seriedade com a tão desejada criatividade literária. De algum modo, a obra se torna para o escritor a única experiência imanente digna de ser afirmada. Na arte, o artista se sacrifica ao máximo, abrindo mão das relações com os objetos imbricados no seu uso útil e positivo, a fim de se expor a uma experiência paradoxal que pertence ao espaço do Fora, escapando assim das formas condicionantes da experiência comum. No momento em que o escritor se expõe às pressões da escrita vindas desse Fora, acontece uma outra metamorfose na experiência literária, que faz a

conversão do ‘eu’ subjetivo do escritor ao ‘ele’ impessoal e dessubjetivo da personagem de uma narrativa literária.

A noção de ‘solidão essencial’, um estado que se aproxima do sentido ontológico carregado pela palavra ‘ser’ – solidão que não se confunde com o recolhimento do sujeito solitário em sua interioridade, porque é solidão da obra de arte –, faz parte da abertura do *Espaço literário*. Em contraste com suas obras anteriores, como *A parte do fogo*, escrito em 1949, onde Blanchot se aproximava do conceito de *Negativität* de Hegel, a ideia de Negatividade no *Espaço literário*, escrito em 1955, começa a se afastar do centro irradiante da especulação sobre o espaço literário. Em *A parte do fogo*, Blanchot desafia a negação da *Negativität*, esvaziando sua essência histórica e pragmática. No *Espaço literário*, o vocabulário hegeliano e o conceito de Negatividade são deixados de lado em favor do movimento autônomo da escrita literária.

Para Blanchot, escrever é mergulhar na ausência de tempo e tentar tocar a intimidade da solidão essencial. É um tempo de potencialidades outras, mas sem a positividade de um início. A ausência de tempo é algo como um tempo sem negação, sem decisão, onde nada começa, no qual antes da afirmação “já existe o retorno da afirmação”, logo, toda iniciativa é impossível porque a ausência de tempo prescinde da tensão dialética própria do jogo entre negativo e positivo do tempo de operação do trabalho em sua dimensão histórica. Deve-se a isso o motivo para, na abertura do *Espaço literário* com a apresentação de um novo vocabulário filosófico, Blanchot usar um termo curioso e bastante problemático para a tradução: *désœuvrement*. Consideramos que esse termo não foi devidamente traduzido por muitos tradutores. No contexto do pensamento de Maurice Blanchot, o termo *désœuvrement* desempenha um papel conceitual central, sendo inadequadamente traduzido por “ociosidade” na versão da editora Rocco (1987), por *inacción* na versão espanhola Nacional (1987) e por *inertia* na versão norte americana da editora da Universidade de Nebraska (1982).

Essas traduções simplificam o significado filosófico de *désœuvrement* ao se fixar no sentido literal. Na língua francesa, corriqueiramente *désœuvrement* é sim ócio ou ociosidade, porém em Blanchot, “ociosidade” não capta muito bem a profundidade filosófica dessa palavra, que se refere a algo mais complexo do que a simples inatividade. O termo, como observa Pavini, é praticamente intraduzível, dado sua relação tensa e ambígua com a noção de *œuvre* (obra).

Algumas sugestões alternativas de tradução foram feitas, como a de Pelbart, que sugere o neologismo “desobramento”, procurando suscitar a ambiguidade e a complexidade desse conceito e respeitando a ligação entre “des” e “obrar”. Esse “des” não expressa negação no sentido comum, mas sim um contramovimento de desfeitura do obrar que evoca a ideia de uma obra que se realiza no ato de seu desmanche. A tradução proposta por Pelbart como

“desobramento” retoma essa ambiguidade, em que a obra atinge sua verdadeira essência quando se desmancha, quando se realiza como ausência de obra. O termo *désœuvrement* busca ressaltar a passividade e a ausência de obra, expressando na forma de paradoxo o movimento no qual a obra atinge sua realização quando se irrealiza. Essa ideia desafia a noção usual de obra ao insistir na relevância da desconstrução e do desobramento, ou numa expressão: não-identidade.

Désœuvrement também pode ser associado à loucura, na medida em que o *désœuvrement* desafia as estruturas convencionais e questiona tanto o mundo quanto o ser humano. É um movimento de constante contestação, que coloca em xeque as noções estabelecidas de racionalidade e identidade. A literatura, nesse sentido, se torna um espaço de devir-louco, onde os limites entre realidade e ficção se confundem. Foucault resalta a importância da contestação como forma de alcançar o núcleo vazio do ser, onde os limites se tornam indefinidos. Loucura e *désœuvrement*, ou ausência de obra como Foucault prefere, unem-se nessa experiência limítrofe, questionando os fundamentos da razão e da moralidade.

A tradução desse conceito intraduzível permanece um desafio em aberto, pois a ambiguidade e a profundidade do termo escapam à simples transposição para outras línguas sem uma explicação conceitual complementar. A obra literária só atinge sua plenitude quando se desmancha, quando se desobra se contestando e se tornando convite à loucura e à desconstrução do mundo e do homem.

É válido concluir então que a linguagem do pensamento maduro de Blanchot se distancia do uso dialético da negação, subvertendo a interioridade inquieta do espírito. A literatura desafia qualquer tentativa fenomenológica de compreensão, revelando um universo no qual nada é o que parece ser. A presença da ausência e a ausência como afirmação de si mesma parecem desafiar as bases da filosofia canônica. Blanchot propõe uma abordagem literária que transcende as limitações do pensamento hegeliano, abrindo um espaço de solidão essencial no qual o tempo se desdobra de forma não dialética. Por meio de uma linguagem obscura e complexa, Blanchot desafia as convenções teóricas estabelecidas e convida o leitor a repensar os limites da escrita e da interpretação literárias.

A consideração de Blanchot sobre a experiência literária parte de uma ruptura fundamental entre o trabalho e a obra literária. Blanchot substitui a ideia de “trabalho literário” pela noção de “desobramento”, como sendo um destrabalho que se caracteriza pela improdutividade e inutilidade. Esse desobramento está ausente do plano fenomenológico e decisório. Ao invés de um ato intencional, ele se configura como uma experiência com o “inapreensível”, uma experiência cuja possibilidade, paradoxalmente, se define por sua impossibilidade. Blanchot desloca sua especulação para as noções de Neutro, Fora (*Dehors*) e

desobramento, revelando uma inclinação para regimes de pensamento que contestam as estruturas conceituais já cristalizadas. A crítica de Blanchot ao sujeito transcendental e psicológico se manifesta numa nova abordagem da obra literária, que não é mais pensada como fruto de uma intencionalidade autoral, mas como resultado autoanulação da personalidade num processo autônomo e perpétuo da linguagem que não possui uma origem definida.

Na esteira do debate acerca do problema da ‘morte do autor’, também discutido por Barthes e Foucault, Blanchot argumenta que a literatura de alguma forma se emancipa da necessidade de autoria entendida como posse e direito intelectuais de uma pessoa em particular. A linguagem literária passa a ser independente, desligando-se de um sujeito fixo e psicologizável. Para Barthes, a morte do autor significa a dissolução da identidade na escrita, e para Foucault, a função autor é algo exterior ao discurso, que é regulado pelas estruturas institucionais e jurídicas dominantes. Blanchot radicaliza essa discussão ao afirmar que a escrita literária não apenas dissolve o autor, mas o situa em uma errância perpétua, fora das estruturas do mundo e do próprio entendimento. A obra literária não possui um primado ontológico, ela própria está na condição de algo dilacerado, fragmentado. A linguagem, nesse contexto, pertence ao “nada”, à ausência, e, paradoxalmente, é na impossibilidade de falar que a linguagem avança na direção em que ela se concretizaria essencialmente como linguagem.

Dehors (Fora) e Neutro são noções-chave no pensamento blanchotiano. Neutro ou relação neutra conforme Pelbart, significa a suspensão de toda escolha, uma passividade essencial; enquanto o Fora denota um espaço além da subjetividade e da representação, onde o escritor se encontra desprovido de identidade e propósito. Segundo Pelbart, a relação neutra não busca continuidade ou pertencimento a um espaço comum, mas sim uma relação com o estranho, com o que é desconhecido e que permanece ainda sob uma alteridade extrema.

Blanchot argumenta que o escritor não se apropria da obra, mas é a obra que o cria. O processo literário é caracterizado por uma constante errância e uma relação ambígua com o esquecimento, na qual a obra nunca é concluída, porém na condição pública de um livro, o que se firma permanece como que uma ausência da verdadeira obra. A obra literária não se encaixa no tempo do trabalho e dos processos naturais, mas está profundamente relacionada com o Fora e a experiência-limite. Segundo Blanchot, o escritor se assemelha ao suicida na medida em que ambos projetam algo que se furta a todo e qualquer projeto. A literatura conduz a uma experiência impossível que desafia as conceituações ontológicas e dialéticas, permanecendo fora de qualquer estatuto ontológico ou histórico e não se reduzindo a sistemas de pensamento acabados ou definidos, desafiando o pensamento a abandonar modos sistemáticos e fechados.

O conto *A Metamorfose* de Kafka nos permite explorar uma interessante analogia para descrever a transformação do escritor em sua atividade mais própria e, de algum modo, essa transformação está também no horizonte do próprio Kafka quando relata sua cisão entre mundo e literatura. O protagonista, Gregor, antes o sustento da família, torna-se um fardo ao se metamorfosear em um inseto monstruoso, em algo irreconhecível. Ele tenta retornar à rotina, mas é obrigado a perceber que não há mais volta. A escrita de Kafka desafia interpretações psicopatológicas e metafísicas. A cisão com sua vida anterior, marcada pela alienação do trabalho, poderia simbolizar a alienação do artista em sua cisão com a sociedade, o mundo, e até mesmo com sua própria subjetividade. A transformação de Gregor também simboliza a experiência da noite para o artista, uma experiência de despersonalização que o leva a um estado onde ele não é mais humano, mas algo monstruoso e inútil. Esse estado reflete em nossa analogia a condição de isolamento e desconexão do artista que, ao entrar na noite, não encontra mais retorno para o Dia. De acordo com Blanchot, a noite simboliza a perda da identidade, onde o escritor não desperta como homem, mas como monstro ou louco. O despertar da noite implica uma metamorfose não apenas física, mas particularmente psicológica e espiritual.

A transformação que Blanchot discute é profunda, pois, ao entrar na noite, o artista abandona as questões metafísicas tradicionais, invalidando leituras psicopatológicas que associam a criação artística à loucura. A literatura escapa à lógica da reconciliação dialética, apresentando-se como uma experiência irreconciliável e inesgotável. O que emerge, portanto, é uma metamorfose que transcende a experiência individual, manifestando-se como um processo contínuo de destruição e renovação, onde a linguagem assume sua própria autonomia. Na perspectiva de Blanchot, a literatura não é meio de expressão subjetiva, mas um espaço em que a linguagem se torna originária. O poeta, portanto, não fala como sujeito, mas é a própria linguagem que se fala por meio dele, assumindo o seu caráter essencial. Esse movimento de autonomia da linguagem marca o desaparecimento do autor e a dissolução da intencionalidade. O poema, por exemplo, torna-se uma obra que não se limita ao ser ou à realidade, mas é constituído por palavras que, ao mesmo tempo, não dizem nada e dizem tudo.

A transformação que a literatura promove também está relacionada à busca pela origem da obra. Para Blanchot, a obra literária não é um produto finalizado, pois demanda um processo contínuo, um movimento de busca incessante pela origem da palavra e da linguagem, um espaço de metamorfose incessante. Essa busca, contudo, conduz o artista a um estado de solidão essencial, onde o ser da linguagem se desdobra em uma experiência impossível, uma experiência em que a linguagem se aproxima do nada. A metamorfose da experiência literária não transforma apenas o artista, mas também a própria linguagem, que se desloca para fora do

mundo da representação e adentra no indeterminado. Este movimento paradoxal, no qual a linguagem se afirma e ao mesmo tempo se dissolve, culmina numa noção de literatura como uma busca infinita pela origem da obra. A obra literária não pertence ao tempo e ao espaço empíricos, pois opera em um plano de errância e repetição onde a possibilidade da criação é indissociável da possibilidade da morte do autor e da representação.

Essas considerações se referem a uma relação entre a escrita e a morte. Trata-se de um círculo paradoxal: o poder de escrever está ligado ao poder de morrer, e vice-versa. A escrita se converte numa maneira de explorar os limites da existência, da subjetividade e da linguagem, propondo um processo de metamorfose ininterrupta. Pensada como uma experiência profunda que desafia as convenções da linguagem, a literatura a partir de Mallarmé coincide com a busca por atingir a transparência absoluta da linguagem; o conto *Igitur* é como que o esboço dessa busca. A experiência de metamorfose na literatura tem que ver, portanto, com uma transformação que joga com a tensão entre experiência e esquecimento, resultando em uma nova forma de expressão e contestação a partir do espaço estético ocupado pela literatura.

A questão da impossibilidade da morte, frequentemente abordada na meditação de Blanchot sobre a experiência-limite da literatura, leva a um dos limites do paradoxo da escrita. A hipótese central – e que parece cada vez mais se confirmar – é a de que tanto a escrita literária quanto a morte comprometem a ação e a experiência, tornando uma infinita e a outra impossível. A morte, como anulação de um ser particular, não pode ser desejada por esse particular e não confere a ele nem a ninguém o poder de morrer. Só se pode pensar incertamente na morte certa. Ao escrever, o escritor esgota toda sua vida, renunciando a inocência para se aproximar da realidade conturbada da escrita. Morte e arte se encontram nas exigências imbricadas em ser escritor, mas ambas se voltam para o infinito. O escritor perde o direito de dizer “eu penso”, “eu sou”, “eu faço”, pois a escrita o coloca fora da dimensão da decisão. Ele só tem o direito à morte, mas uma morte impossível que o metamorfoseia em consciência indefinida. A experiência do exterior cria um espaço neutro onde nenhuma existência se fixa, o ser da linguagem coincide aí com o apagamento visível daquele que fala, segundo Foucault.

Blanchot questiona como a morte e a escrita são possíveis. Não se trata apenas de problematizar a escrita, mas também de problematizar a possibilidade da morte. A literatura exige esgotar a morte, anulando todas as possibilidades da experiência. A fim de explicar essa questão, Blanchot desenvolve a ideia de “duas noites”. Na Primeira Noite, a linguagem domina a morte, adiando-a como Sherazade fazia, sugerindo um otimismo em relação à morte, que era subjugada pela narrativa. Na Outra Noite, a relação com a morte é profundamente transformada. A morte se torna uma impossibilidade que não pode ser dominada, caracterizada então pelo

murmúrio imperceptível da linguagem. A escrita passa a ser uma experiência com a impossibilidade, onde o escritor escreve para poder morrer e morre para poder escrever, mas essa morte nunca se concretiza de forma absoluta, refletindo assim a condição humana da impossibilidade de alcançar o fim definitivo. O mesmo resultado acontece com a escrita. Este paradoxo entre a morte como experiência-limite e a escrita como um gesto que se volta ao sentido infinito dessa experiência-limite, constitui o núcleo especulativo de Blanchot.

No contexto narrativo de *As Mil e Uma Noites*, a figura de Sherazade adquire um caráter simbólico ao adiar sua morte pela arte da narração. Suas histórias se apresentam como um artifício que protela a fatalidade, aproveitando-se da curiosidade de seu esposo assassino (Shariar) ela cria um vínculo entre linguagem e adiamento da morte. Essa estratégia de Sherazade exemplifica a potência da narrativa oral para postergar o fim, situando essa força da linguagem como uma artimanha capaz de distanciar a morte. Entretanto, na literatura moderna essa relação entre morte e linguagem sofre uma mudança significativa. A obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é emblemática nesse sentido. Seu protagonista narra a partir de uma condição pós-morte, subvertendo a antiga condição da linguagem enquanto abrigo para a vida e colocando a morte no lugar do princípio narrativo. Ao se tornar literária, a linguagem não mais protela ou subjuga a morte; ao contrário, a linguagem internaliza a morte, tornando-a parte integrante de seu movimento. Como observa Foucault, com o advento da literatura, mais precisamente a partir do final do século XVIII, a linguagem rompe com a representação para refletir sobre si mesma em uma relação espelhada com a morte.

Em diálogo com Blanchot, esse rompimento é descrito por Foucault como a emergência de uma “Outra Noite”, um espaço onde a linguagem literária não apenas confronta a morte, mas também se submete à sua própria alienação. Enquanto a Primeira Noite de Sherazade subjugava a morte por meio da narrativa, a Outra Noite explorada por Blanchot inaugura um novo horizonte, no qual a morte não é mais contida, mas, ao contrário, se manifesta como o limite incontornável da própria experiência de linguagem. A literatura moderna não oferece a esperança de uma plenitude ou de uma totalidade, mas pressupõe a condição de impossibilidade que, paradoxalmente, possibilita uma experiência de morte e a própria linguagem.

A meditação de Blanchot sobre a Outra Noite evoca esse paradoxo: o mesmo movimento em que a linguagem literária tenta se emancipar definitivamente da morte, realizando-a, é o mesmo movimento em que ela fica profundamente marcada pela impossibilidade dessa realização. A morte, ao se tornar irrefreável porque indefinidamente incerta, não pode mais ser postergada pela linguagem, antes, paradoxalmente, a escrita emerge como a tentativa final de encontrar uma forma de lidar com esse inexorável. A Outra Noite não

oferece libertação ou repouso prometidos pela Primeira Noite, mas revela a linguagem como um campo de duplicidade onde o que se fala é frequentemente confrontado com o vazio e a ausência de sentido, ecoando ao infinito em uma exteriorização. Assim, a obra literária moderna, ao não mais representar a morte como uma possibilidade subjugada, mas sim como uma condição de alienação, apresenta a própria linguagem literária como experiência-limite. Ao contrário da morte controlada e distanciada pela narrativa oral, a Outra Noite propõe um confronto com um movimento irreversível, revelando a morte como o espelho opaco diante do qual a linguagem se desfaz e se reflete indefinidamente sem estabelecer uma forma fixa.

Um exame atencioso sobre a existência do escritor acaba se defrontando com a exigência de ser mortal, isto é, a tarefa de realizar sua própria mortalidade. O escritor é tentado a questionar o estatuto de possibilidade da sua morte, a experiência-limite do escritor é o que o faz questionar se ele tem o poder de morrer, dando a si mesmo a própria morte. A preocupação do escritor em escrever para morrer parece contradizer a certeza de que a morte virá um dia. No entanto, essa certeza pode não ser verdadeira para o escritor, que não possui essa garantia experimentada no mundo. A morte do escritor se torna mais uma certeza presumida do que definida, condenando-o a uma morte vazia de certeza. Pensar na morte não é pensar na certeza mais certa para um escritor. A questão da morte se distancia de um terreno seguro para se chocar com os limites da dúvida e do mais inautêntico que pode surgir no pensamento.

A morte deixa, portanto, de ser uma garantia para o escritor para se tornar um objetivo a se realizar, objetivo em que a verdade e a essência do humano se cumprirão. A morte se torna uma vocação, uma tarefa a ser realizada para que o homem se torne soberanamente mortal e completamente humano. Por outro lado, o suicídio não é visto como um ato de genuíno poder sobre a própria morte, sendo considerado uma falsa morte devido a impaciência e a desatenção que o motivam. O suicídio é considerado uma aposta arriscada por uma morte carente de garantias, revelando nesse ato a vontade de dispor da morte como pertencendo a uma certeza ilusória. A escrita busca dispor da morte como um poder, mas se perde na incerteza desse poder, retornando à impossibilidade que mantém aberto o espaço das potências da linguagem. O escritor enfrenta a angústia por uma morte anônima, já que ninguém pode voluntariamente realizar sua própria morte, pois a morte é a única potência que cessa todas as outras potências.

Blanchot, ao contrário de alguns pensadores, aborda a literatura no espaço da impossibilidade, e não no espaço da ação produtiva. Ele é considerado por Pelbart um crítico da potência por seu pensamento fora da modalidade habitual do tempo. A relação com o impossível exige desafiar os limites do entendimento, experimentando a contradição da (im)possibilidade da morte. Rilke, em sua obra *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, declara

o medo terrível de uma morte anônima e busca uma morte autêntica e fiel à sua vontade individual. A ideia seria morrer de forma única, mantendo a individualidade até o fim. Rilke associa a morte a um processo de crescimento e maturação, e não apenas a um acontecimento pontual isolado e simplesmente nulo. Num mundo sem garantias divinas, a arte se torna um refúgio para suportar a banalidade da morte. A paciência é crucial para alcançar uma morte verdadeira e autêntica. Diferentemente da impaciência na morte voluntária, a morte poética envolve um trabalho sem pressa. Uma relação entre paciência e impaciência se forma nesse contexto, pois a paciência testemunha a impaciência e a aceita. A morte como tarefa superior exige uma convicção extrema, mesmo diante do mistério persistente e da incerteza indissipável acerca da possibilidade da morte. Eis o outro lado da vida, a outra relação; relação essa que se dá de um outro modo. É a morte contemporânea à vida da qual ela, a morte, é a possibilidade da impossibilidade de todas as suas possibilidades. Sucede então uma reviravolta no pensamento de Rilke, na qual a morte pessoal é que se torna infiel e inautêntica, uma falsa morte porque o indivíduo nunca morre como indivíduo. A exposição do jovem poeta tcheco a uma experiência-limite virulenta, como a da morte banal dos parisienses, escancara o absurdo dessa observação, preparando-o para a dura aceitação e superação interior dessa condição irrevogável.

A prece – que Rilke outrora pedira a Deus, de que concedesse a cada um a sua própria morte –, jamais poderá ser atendida. De uma maneira ou de outra, inevitavelmente a finitude sempre entregará os seres ao anonimato e à impessoalidade. A ideia de uma morte pessoal do indivíduo em se conceder findar não participa mais da intuição profunda do pensamento tardio de Rilke. O indivíduo jamais dispõe desse poder de morrer. Tampouco o escritor tem, sobre a escrita, o poder de escrever cristalizando seu ‘eu’ nela. A morte e a linguagem literária concorrem para promover uma a outra reciprocamente, escreve-se para poder morrer e se morre para poder escrever, esse paradoxo converge numa condição de impessoalidade para ambas.

Ao cabo de sua trajetória intelectual e artística, Rilke ainda alude ao Aberto e ao espaço interior do mundo, a uma busca pela conversão radical para o interior, que consiste em estabelecer uma relação de intimidade com os objetos e seres exteriores, uma relação que não atravessa a via da representação ou o destino da consciência, como ele prefere chamar. Realidade e substância da morte se dissolvem conforme a experiência-limite se aproxima dessa relação de intimidade evocada pela intuição do Aberto. A vocação do homem antes era desaparecer, tornar-se mortal realizando a sua possibilidade extrema, mas se não existe morte, então a vocação do homem se torna a de salvar, por meio da literatura, a intimidade interior do que desaparece, a forma invisível do visível. Isso consiste em escrever poesia e literatura, isto é, em traduzir a espessura das finitudes no espaço literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas páginas que se seguem, não pretendemos escrever uma conclusão definitiva, um ponto final para os problemas que tivemos a oportunidade de tratar. Ao invés disso, deixamos uma conclusão parcial que se limita a avaliar o caminho percorrido até então. Chega o momento de escrutinar as principais partes de nosso trabalho de pesquisa e autoavaliar seus resultados, comentando sobre as hipóteses que se verificaram e as que foram descartadas (se houver), delineando assim os limites do espaço especulativo do qual nos ocupamos.

Nossa principal hipótese de trabalho consistiu em reconstituir a gênese do pensamento blanchotiano da experiência-limite nos apoiando na noção de que a arte literária traz à tona a ‘impossibilidade de morrer’, ou a intuição de que a ideia tradicional, ontológica de morte não encontra conteúdo na realidade. Selecionamos dois momentos da filosofia de Blanchot em que o problema da experiência-limite aparece descrito como impossibilidade de morrer. O primeiro desses momentos pertence ao ensaio “A literatura e o direito à morte”, presente no livro *A parte do fogo*, o segundo momento está na quarta parte do livro *O espaço literário*, chamada “A obra e o espaço da morte”.

Ao longo de nossa pesquisa, formulamos cerca de oito hipóteses de leitura interpretativa – sete, se considerarmos que uma delas é consequência derivada de outra –, e todas essas hipóteses de leitura interpretativa se confirmaram. A começar pela primeira hipótese, de que o pensamento sobre a experiência-limite elucida com coerência aquele problema paradoxal de que a possibilidade da arte literária exige uma condição de impossibilidade da experiência de morte. Aliás, todo o nosso trabalho de pesquisa consistiu em demonstrar justamente essa hipótese de leitura. Desde os primeiros textos examinados, principalmente o ensaio “A literatura e o direito à morte”, contido em *A parte do fogo*, até *O espaço literário*, essa concepção paradoxal se mantém e se reforça, ganhando cada vez mais coerência.

A segunda hipótese, de que a experiência de morte da literatura não fundamenta nenhum saber positivo na ordem da objetividade das ideias nem sustenta uma estrutura ontológica da realidade, teve maior respaldo n’*O espaço literário*. Blanchot assevera nesse texto que o paradoxo do escritor enquanto se arrisca na direção da possibilidade da literatura, não lhe fornece garantias ideais, pois a sua experiência-limite é uma experiência de morte da verdade. Sua ligação antecipada com a morte – uma morte terrivelmente incerta, volátil, que o entrega em vida à impessoalidade –, pressupõe uma relação fora do registro ontológico, numa tensão permanente entre ser e não ser; essa relação neutra pertence à experiência com a Outra Noite.

Na terceira hipótese, de que no conjunto de ensaios intitulado *A parte do fogo* se encontra prefigurada a filosofia da morte, a verificação se deu de maneira um pouco mais fácil. Desde muito cedo em sua carreira filosófica, Blanchot demonstra grande interesse na questão da morte e da finitude da existência, evidência essa que se pode observar no próprio título de seus ensaios iniciais: “A literatura e o direito à morte”. A continuidade de interesse nos ensaios seguintes entre a questão da possibilidade da morte acompanhada pela questão da possibilidade da escrita literária, confirma a tendência de uma filosofia da morte literária em seu pensamento.

Já a quarta hipótese, de que nesse mesmo livro se encontraria o prenúncio de uma consideração que resulta na noção da experiência-limite, foi um pouco mais difícil de isolar, mas ela pode ser mais facilmente concebida se considerarmos que a noção da experiência-limite, embora não apareça nomeada dessa forma nos dois ensaios examinados, já existe enquanto padrão especulativo que joga com um paradoxo da linguagem, a saber: de que as possibilidades da morte e da literatura advêm de uma relação ininterrupta com a condição de impossibilidade da morte e da literatura. Esse tipo de relação não se traduz por meio de um sentido ordinário da palavra “experiência”. Ele se traduz apenas por meio de um sentido extraordinário, que é a noção de experiência-limite que viemos explicitando desde o começo e que depende, de maneira tácita, de uma metamorfose da linguagem e da consciência.

A quinta hipótese, de que a natureza da linguagem se transforma ao se diferenciar de sua forma ordinária para se tornar literatura, de modo que todo problema envolvendo literatura teria sua origem num problema de linguagem, produziu – por consequência de sua confirmação a partir da reconstituição do debate entre Sartre e Blanchot – uma outra hipótese, a de que cada ideia filosófica distinta de literatura tem origem a partir de um modelo especulativo específico de linguagem. Resumidamente, a resposta sobre a possibilidade de uma literatura engajada ou a resposta sobre a natureza mesma da literatura depende estritamente do modelo especulativo de linguagem que cada pensador resolve adotar. Assim, o modelo de linguagem instrumental tem como resultado uma concepção de literatura engajada ao modo da responsabilidade pessoal e social. Por outro lado, o modelo de linguagem ambígua e paradoxal tem como resultado uma concepção de literatura engajada ao modo da irresponsabilidade impessoal.

A sexta hipótese, que se refere a abertura do pensamento para modos não sistemáticos e fechados do pensar, serviu como um exercício de interpretação que se pretendeu mais fiel e adaptado à dinâmica singular do pensamento blanchotiano. Sem essa hipótese minuciosa de leitura, o pensamento de Blanchot permaneceria obscuro e ininteligível, comprometendo nossa interpretação com o estigma de uma improcedência de estudo que visaria se impor

violentamente sobre uma filosofia insubmissível e contrária a esse tipo de violência e improbidade.

A sétima e última hipótese, de que o espaço literário acolhe a questão da possibilidade da morte na medida em que tanto a escrita literária quanto a morte arruinam a ação e a experiência ordinárias, tornando a primeira infinita e a segunda impossível, também foi verificada n'*A parte do fogo* e n'*O espaço literário*, de modo que podemos considerar todo o debate com Sartre e a interlocução crítica com a filosofia hegeliana (e seus herdeiros mais ou menos fiéis) como elaboração e refinamento de uma resposta convicta de que a literatura não é sinônimo de uma ação responsável; de que ela não possui a mesma realidade e condicionalidade de uma práxis; de que a literatura, por fim, começa com a destruição da possibilidade da experiência ordinária, a ponto de não apenas esgotar a determinação dialética da Negatividade do trabalho, mas também de a ultrapassar na direção de um desobramento infinito do Fora.

Essas considerações, quando bem articuladas, servem para desmontar o paradigma representacional da linguagem e da consciência, invalidando-o, mas sobretudo, servem para criticar mordazmente o discurso psiquiátrico voltado à objetificação da psiquê do artista e à psicopatologização de suas obras; boa parte da discussão blanchotiana sobre morte do autor e autonomia da escrita não é senão um confronto direto com os preconceitos teóricos desse mesmo discurso psiquiátrico. Tal contatação está em Pelbart (1989) e em Pavini (2019).

Uma questão cujo sentido sempre se renovava e que sempre esteve subentendida em nossa investigação é a questão sobre o ser da linguagem. É certo que a forma da questão “O que é a linguagem?” parece associada a um princípio metafísico que rege a formulação das questões especulativas, porém, observamos que o regime especulativo de Blanchot difere profundamente tanto dos antigos sistematismos, das fenomenologias e até de uma analítica da linguagem. Talvez, a maneira mais blanchotiana de formular essa questão seria mudando para a seguinte forma: “como a linguagem é possível?” ou “como a literatura é possível?”.

Uma filosofia que questiona não o *que é* literatura, mas sim *como* a literatura é possível, não é uma filosofia tributária da tradição metafísica, que desde os antigos gregos se questiona *τί ἐστι...*; (“o que é...?”), pois a formulação blanchotiana não parte de uma suposta essência substancial, isto é, ôntica da literatura, antes, a questão de como a literatura é possível parte da incerteza sobre o que verdadeiramente significa o ser literário da literatura. Analogamente, o problema da possibilidade da morte humana só apareceu na filosofia de Blanchot porque a morte mesma deixou de ser uma certeza para o espírito filosófico profundo de sua época. Algo do gênero ocorre precisamente numa época de incerteza e insegurança sobre o que significa morrer, numa época de perda do privilégio da própria morte.

N’A *parte do fogo*, principalmente no último ensaio, “A literatura e o direito à morte”, a ambiguidade da linguagem era o problema capital de Blanchot. Esse problema era paulatinamente elaborado conforme ele encaminhava sua meditação acerca da natureza da linguagem em geral e da natureza da linguagem literária. Movimentando ideias antiteóricas de pensadores franceses que o precederam nessa direção, principalmente Stephan Mallarmé e Jean Paulhan, Blanchot chega à observação de que o silêncio é o princípio e o fim da linguagem. Muito de seu raciocínio nessa época vem de uma apropriação criativa do conceito hegeliano de Negatividade popularizado por Alexandre Kojève na década de 30. Embora em seu vocabulário da época os temas que abordava não fossem estritamente originais, sua maneira peculiar de os abordar pode sim ser considerada singular e provocante.

A questão da natureza da linguagem literária, principalmente no que concerne sua capacidade transformativa exterior, seu estatuto de ação e de engajamento num contexto histórico foi uma questão problematizada precisamente a partir de um resultado não dialético advindo do movimento de negação da literatura. A questão de se e como a literatura pode ser engajada só foi respondida com base na reconstrução do debate entre Sartre e Blanchot, que é justamente o debate sobre o problema da possibilidade de uma literatura engajada. Enquanto o modelo especulativo de linguagem de Sartre procura deduzir necessariamente um engajamento responsável e um compromisso social do escritor de prosa literária – como que declarando que o escritor está condenado a ser engajado –, o modelo especulativo de linguagem de Blanchot, ao contrário, permite pensar em um “engajamento no modo da irresponsabilidade”, que pressupõe certa duplicação tanto da palavra quanto daquele que profere a palavra. O mistério e a ambiguidade da linguagem recebem uma resposta misteriosa e ambígua da literatura, ou melhor, para Blanchot, o mistério e a ambiguidade da linguagem assumem a forma de uma questão: essa questão é a possibilidade da literatura.

Com uma aproximação entre Manoel de Barros e Maurice Blanchot, foi possível detectar consonâncias entre a poesia do primeiro e a filosofia literária do segundo, expondo o esgotamento do conceito de Negatividade no movimento contraditório e autocontestatório da literatura, deixando assim um aceno para a ultrapassagem do horizonte hegeliano – numa palavra, sistemático – do pensamento especulativo sobre problemas literários. A recusa deliberada a esse tipo de regime teórico cria dificuldades inevitáveis para os intérpretes, mesmo àqueles que prescindem de um método de estudo analítico, sistemático e teórico.

É com esse espírito antiteórico e assistemático que se prepara a entrada no espaço literário, cujo texto de mesmo nome Blanchot já apresenta com mais originalidade e organicidade para a incursão a que seu pensamento maduro nos convida. Nesse sentido, um

conjunto de noções recém criadas aparecem em seu léxico filosófico, como Neutro, Fora, Noite e Desobramento. Blanchot, ao formular o conceito de *désœuvrement*, introduz um paradoxo em que a obra só se completa ao se desfazer, sendo um movimento que transcende a Negatividade dialética hegeliana, buscando uma forma de criação autônoma, desvinculada de sua própria realização ontológica. Trata-se de uma contestação infinita, que questiona tanto o mundo quanto o homem, em um movimento que, como observa Pavini, se aproxima da loucura, em alguns momentos se confundindo com ela. A ausência de obra, nesse sentido, é um estado de constante desestabilização que rompe com a estrutura representacional e identitária do sujeito e do mundo.

Assim, o *désœuvrement*, ou desobramento como preferimos traduzir com Pelbart e Pavini, emerge como uma forma radical de resistência às estruturas tradicionais do pensamento, como uma rejeição da finalização ou concretização da obra enquanto tal. A literatura, nesse registro, torna-se um espaço de constante devir e de contestação, um espaço situado na fronteira entre a criação e a destruição, no entre-lugar do ser e do nada.

Blanchot enfatiza a ausência e a afirmação impessoal como aspectos elementares da obra literária. Nesse sentido, a Negatividade é rejeitada em favor de uma presença que se manifesta na própria ausência, em uma constante flagelação do indefinido. O tempo da ausência de tempo descrito por Blanchot rompe com a lógica dialética, revelando um ser que emerge da ausência de ser. A escrita literária se desvincula das categorias ontológicas definidas e propõe uma nova abordagem aos problemas literários, rejeitando a herança hegeliana a fim de promover uma especulação mais livre dos modos fundamentais da ontologia e da filosofia da história. É nesse sentido que defendemos, com base em Pelbart, que o estudo blanchotiano da literatura não possui um primado ontológico nem tende a uma psicologia do artista.

A palavra poética ou literária revela uma linguagem imediata e inapreensível que se desvincula da realidade cotidiana das coisas. A literatura encenaria aqui a busca por um sonho impossível, a ausência pura da matéria que se torna ficção. A metamorfose literária leva ao desaparecimento tanto do autor quanto da própria linguagem, mergulhando-os num espaço de desobramento infinito do ser. A morte do autor e a metamorfose da linguagem na obra literária são elementos indispensáveis. O desaparecimento do poeta está ligado ao desvanecimento da linguagem representativa, que se transforma em um lugar não-intencional e despersonalizado.

A literatura se torna, então, um espaço de experiência da morte na linguagem, possibilitando tanto o ato de escrever quanto a experiência do desaparecimento. A exigência de exteriorização da escrita, para além das estruturas do mundo, é uma busca por neutralidade e pela origem não subjetiva da obra literária. Os escritores não buscam a imortalidade para si, mas começam buscando cada qual sua mortalidade numa época de perda do privilégio da

própria morte. A palavra literária pertence à errância e à repetição infinitas. Morte, aqui, significa uma abertura para o indefinido, até mesmo para o indefinido da própria morte.

A solidão poética ou solidão essencial, como a elabora Blanchot, tem relação com a solidão da linguagem numa obra feita de pura linguagem que é uma obra literária. A solidão da arte literária é a solidão da obra sem origem, sem garantias de ser obra. Não obstante Blanchot, no *Espaço literário*, enfatizar pouco a questão do silêncio se comparado com sua meditação na *Parte do fogo*, a convicção de que a linguagem, e especialmente a linguagem literária que é uma metamorfose essencial da linguagem enquanto tal (descendendo do silêncio e se encaminhando para o silêncio total), é uma convicção que permanece implícita nas páginas do *Espaço literário*. A noção chave de solidão essencial parece confirmar isso, mas, sobretudo a repetição da forma paradoxal de raciocinar acerca da possibilidade da literatura tomada de uma relação antecipada com sua morte, isto é, com a impossibilidade da literatura, ao passo que se encaminha para ela. A expressão “morte silenciosa” a respeito da filosofia de Blanchot tem que ver com a autoconstituição da linguagem literária, da literatura, na qual morre silenciosamente e não para de morrer um sujeito psicológico, um autor, um eu pessoal e responsável. Consequentemente, morre também nela o estatuto da representação na linguagem, uma vez que a representação pertence a essa concepção de eu pessoal e responsável fixado no nome do autor.

A noção de experiência-limite foi o principal objeto dessa pesquisa, apesar de toda resistência e dificuldade naturais para o objetificar. Quando falamos em experiência-limite, falamos em uma experiência-limite de linguagem, especificamente da linguagem escrita num âmbito estético: trata-se da experiência-limite da literatura. Essa experiência-limite da literatura, aniquilando de dentro para fora o conceito de Negatividade quando aplicado no movimento da escrita literária, inaugura um modo de filosofar e pensar conjugado com a criação artística e com a experiência estética. Além desse conceito, o paradigma conceitual sistematizante (fechado e dogmático), que se consolidou em grande parte da tradição filosófica ocidental, entra em corrosão no espaço literário.

Parece inviável tratar da experiência-limite da literatura em Blanchot se mantendo alheio às tensões que essa experiência-limite nos coloca, principalmente no movimento irregular de seus paradoxos e na vertigem provocada pelo jogo da ambiguidade e da contradição. É preciso, como afirma Blanchot, deixar o pensamento se precipitar no abismo da dúvida, da incerteza e do inautêntico, para começar a perceber a experiência-limite da literatura como impossibilidade de morrer.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad. de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ARANTES, Paulo. Um Hegel errado mas vivo. In: **Revista Ide**. São Paulo, n. 21, 1991.
- BIDENT, Christophe. **Maurice Blanchot: A Critical Biography**. Trad. John McKeane. Nova York: Editora Fordham University Press, 2019.
- BARBOSA, Jefferson Eduardo da Paz. **O direito à morte e o compromisso literário: Maurice Blanchot e Jean-Paul Sartre**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Editora LeYa, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. **La experiencia interior**. Trad. Fernando Savater. Madrid, Espanha: Editora Taurus, 1973.
- _____. Hegel, a Morte e o Sacrifício. In: **Alea**. Trad. João Camillo Penna. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 389-413, jul./dez. 2013. Disponível em: Acesso em: 12/08/2022.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- _____. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Editora Escuta, 2007.
- _____. **La Part du feu**. Paris: Editora Gallimard, 1949.
- _____. **L'Entretien infini**. Paris: Editora Gallimard, 1969.
- _____. **L'Espace littéraire**. Paris: Editora Gallimard, 1955.
- _____. **El espacio literario**. Trads. Vicky Palant & Jorge Jinkis. Madri, Espanha: Editora Nacional, 2002.
- _____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- _____. **O instante da minha morte**. Trad. Fernanda Bernardo. (Edição Bilíngue) Porto, Portugal: Editora Campo das Letras, 2003.

- _____. **The Blanchot Reader**. (Editor: Micheal Holland) Oxford: Editora Blackwell Publishers, 1995.
- _____. **The Space of literature**. Trad. Ann Smock. Lincoln, Londres: Editora University of Nebraska, 1982.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. **LOBO ANTUNES E BLANCHOT: O DIÁLOGO DA IMPOSSIBILIDADE** (Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes). Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. Negatividade e morte no pensamento de Maurice Blanchot. In: **Letras de Hoje**. v. 48, n. 2, p. 182-190, abr./jun. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19385>. Acesso em: 26/03/2022.
- _____. *Alors, un chat est un chat ou un nonchat?* O que Blanchot e Sartre têm a dizer um ao outro sobre literatura. In: **Revista Moara**. V. n. 35, p. 103-119, jul.-dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3568>. Acesso em: 10/10/2022.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Editora Globo: São Paulo, 1999.
- _____. **Sete noites**. Trad. Josely Vianna Baptista. Editora Schwarcz: São Paulo, 1995.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Valerie Rumjanek Chaves. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CADAVAL, Guilherme Bó. Blanchot, Bataille e a paixão do literário. In: **Ensaio Filosóficos**. p. 83-96, v. 24, dez., 2021.
- CRITCHLEY, Simon. *Il y a* – Holding Levinas's hand to Blanchot's fire. In: GILL, Carolyn Bailey (ed.). **Maurice Blanchot: The demand of writing**. p. 108-122. Londres e Nova York: Editora Routledge, 1996.
- DUARTE, Tiago Barros. **Leituras sobre o problema da morte nos Ensaio de Montaigne**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Belo Horizonte, 2012.
- EPICURO. Carta sobre a Felicidade (A Meneceu). Trad. Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FERRAZ, Adriano Henroque de Souza. **Para uma estética do desaparecimento em Maurice Blanchot: a diferença interna da morte, a forma vazia do tempo e como Gilles Deleuze empregou estes conceitos**. Tese (Doutorado em Filosofia), Unifesp, Guarulhos-SP, 2018.
- FERNANDES, Ana Cibele Aparecida Ramos. **A contribuição do engajamento literário para o desvelamento da realidade e crítica da má-fé a partir da filosofia de Jean-**

- Paul Sartre.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, PR, 2022.
- FYNSK, Christopher. Crossing the threshold: On ‘Literature and the right to death’. In: GILL, Carolyn Bailey (ed.). **Maurice Blanchot: The demand of writing**. 70-90. Londres e Nova York: Editora Routledge, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- _____. Prefácio à Transgressão. In: **Ditos e Escritos III. Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. p. 47-59. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2009a.
- _____. A Linguagem ao Infinito. In: **Ditos e Escritos III. Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. p. 28-46. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009b.
- _____. O Pensamento do Exterior. In: **Ditos e Escritos III. Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. p. 219-242. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2009c.
- GASCHÉ, Rodolphe. The Felicities of Paradox: Blanchot in the null-space of literature. In: GILL, Carolyn Bailey (ed.). **Maurice Blanchot: The demand of writing**. p. 34-69. Londres e Nova York: Editora Routledge, 1996.
- HASSE, Ullrich; LARGE, William. **Maurice Blanchot**. Londres e Nova York: Editora Routledge, 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Trad. Maria Rodrigues & Hans Harden. Brasília: Editora UnB, 2008.
- _____. **Fenomenologia do espírito**. Parte I. Trad. de Paulo Meneses. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. A Origem da obra de arte. In: **Caminhos de floresta**. Trad. Irene Borges-Duarte & Filipa Pedroso. p. 7-94. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2002a.
- _____. A coisa. In: **Ensaio e Conferências**. p. 143-160. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002b.
- _____. **Ser e tempo**. (Bilíngue) Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.
- HILL, Leslie. **Blanchot**. Londres e Nova York: Editora Routledge, 1997.

- KAFKA, Franz. **Diários 1909-1912**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: Editora LP&M, 2018.
- _____. **A metamorfose**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Eduerj, 2002.
- LEVINAS, Emmanuel. **De l'existence à l'existant**. Paris: Editora Vrin, 2004.
- _____. POIRIÉ, François. **Ensayos y Conversaciones**. Trad. Miguel Lancho. Madrid, Espanha: Editora Arena Libros, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. (Edição bilíngue) Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Editora Ateliê Editorial, 2013.
- _____. Crise de verso. In: Uma tradução de “Crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. In: **TradTerm**. [S. l.], Trad. Gilles Jean Abes. v. 16, p. 149-174, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46315>. Acesso em: 7/2/2023.
- _____. **Igitur**. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Editora Hiena, 1990.
- MARCUSE, Herbert. **Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social**. Trad. Marília Barroso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MARQUES, Elisabete. Maurice Blanchot e a exigência fragmentária. In: **Revista outra travessia**. UFSC, n. 18, p. 87-104, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n18p67/29456>. Acesso em: 12/05/2023.
- MENDES, Erika Rodrigues Paulino. **Da Insuportabilidade da Escrita:**
Uma questão filosófico-literária no pensamento de Maurice Blanchot. Tese (Doutorado em Filosofia), Porto, Portugal: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2020.
- MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. (Edição Os Pensadores) Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1984.
- MOUTINHO, Luiz Damon S. A lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre. In: **DISCURSO**. [S. l.], v. 39, n. 39, p. 291-320, dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68271>. Acesso em: 3/2/2023.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.
- NOVALIS. **Philosophical writings**. Trad. Margaret Mahony Stoliar. Albany: Editora Universidade Estadual de Nova York, 1997,

- PAULHAN, Jean. **Les Fleurs de Tarbes**. Paris: Editora Gallimard, 1941.
- PAVINI, Renan. **O artista em questão: o problema estético no pensamento psiquiátrico e filosófico nos séculos XIX e X**. Tese (Doutorado em Filosofia), Curitiba: PUC-PR, 2019.
- PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- PIMENTEL, Davi Andrade. Para além da morte: *L'instant de ma mort*, de Maurice Blanchot. In: **ALEA**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 55-73, dez. 2018.
- PINTO, Aline Magalhães. Ainda maio de 1968 – autonomia, engajamento no campo literário e as posições divergentes de J.P. Sartre e Maurice Blanchot. In: **Eutomia**. Recife, v. 1, n. 22, p. 223-234, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/viewFile/239981/31489>. Acesso em: 10/11/2022.
- _____. Mort, tu l'es déjà—a figura da morte e o espaço da literatura em Maurice Blanchot. In: **Dia-Logos**: Rio de Janeiro/RJ, v.7, p. 17-41, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/dia-logos/issue/view/1260>. Acesso em: 19/07/2024
- PLATÃO. Fedon. In: **Diálogos**. Trad. Jorge Paleikat & João Cruz Costa. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1972.
- RILKE, Rainer Maria. **Cadernos de Malte Laurids Brigge**. Trad. Renato Zwick. Editora LP&M: Porto Alegre, 2009.
- _____. **Elegias de Duíno**. (Edição bilíngue) Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2013.
- _____. **Poemas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras. Trad. José Paulo Paes. 2012.
- RIMBAUD, Jean-Arthur. **Iluminações e Uma Cerveja no Inferno**. Trad. Márcio Cezariny. Lisboa: Editora Estúdios Cor, 1972.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. On unworking: The image in writing according to Blanchot. In: GILL, Carolyn Bailey (ed.). **Maurice Blanchot: The demand of writing**. p. 137-151. Londres e Nova York: Editora Routledge, 1996.
- SALLES, Maria José Werner. **SEMELHANÇA E MORTE: máscaras mortuárias em Mallarmé e Blanchot**. Tese (Doutorado em Literatura), Florianópolis: UFSC, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- _____. **A Náusea**. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, Dora Ferreira da. Comentários. In: RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2013.

SURGHI, Carlos. Blanchot y la imposibilidad de la literatura como experiencia. In: **Revista outra travessia**. UFSC, n. 18, p. 67-82, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n18p67/29456>. Acesso em: 12/05/2023.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**. Trad. Pedro Sette-Câmara. Veneza, BH: Editora Âyiné, 2020.

VAN ROODEN, Aukje. Kafka Shared Between Blanchot and Sartre. In: **Arcadia**. [s.l.], vol. 55, n. 2, p. 239-259, nov. 2020. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/arcadia-2020-2010/html>. Acesso em: 10/11/2022.

VELLA, Giovanni. **A alma e a morte na apologia do Fédon: Sócrates entre θάνατος e τεθνάναι**. Tese (Doutorado em Filosofia), São Paulo: PUC-SP, 2019.