

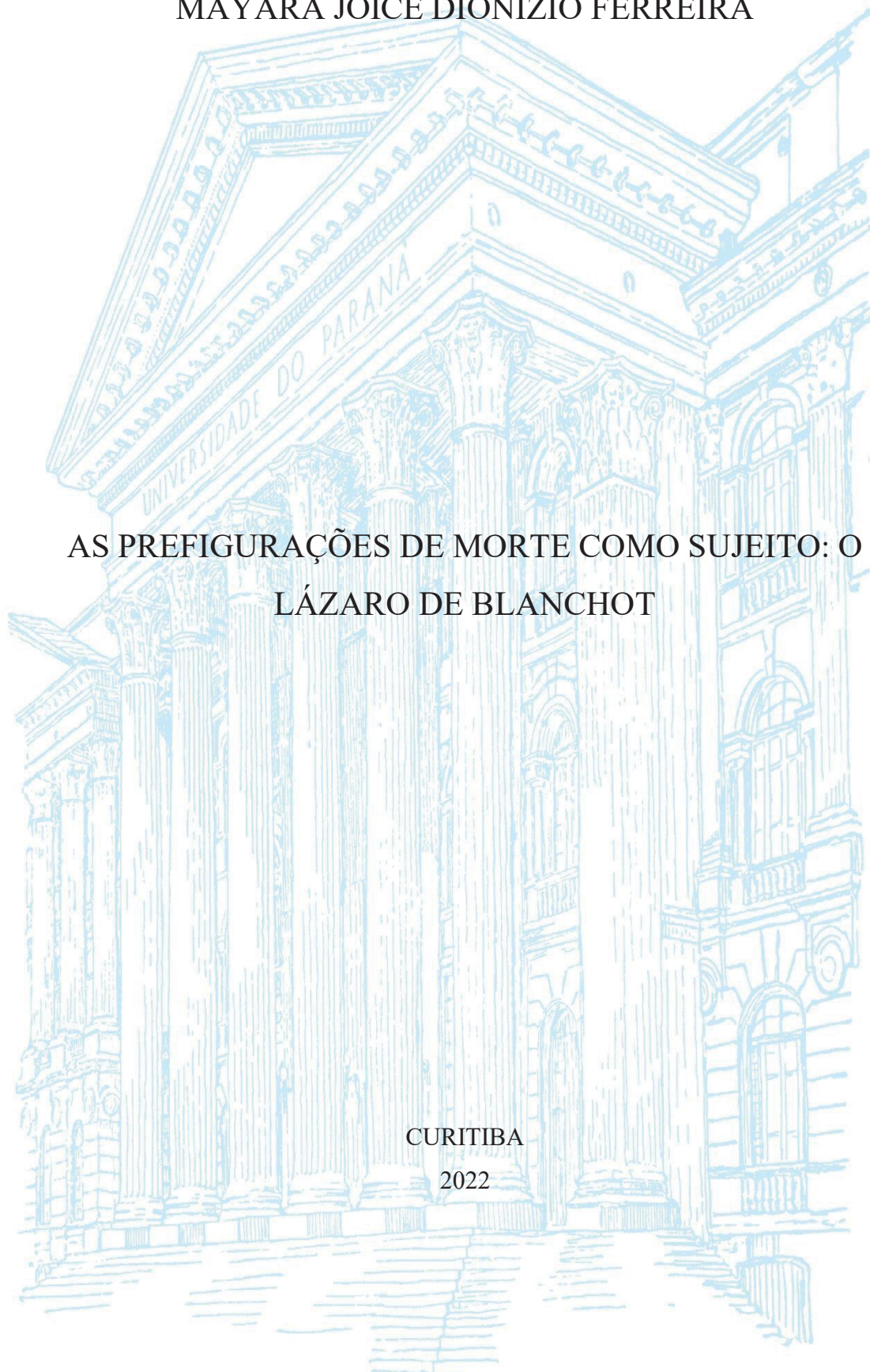
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MAYARA JOICE DIONIZIO FERREIRA

AS PREFIGURAÇÕES DE MORTE COMO SUJEITO: O
LÁZARO DE BLANCHOT

CURITIBA

2022



MAYARA JOICE DIONIZIO FERREIRA

AS PREFIGURAÇÕES DA MORTE COMO SUJEITO:O
LÁZARO DE BLANCHOT

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, na Universidade Federal do Paraná, como requisito para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadores: Prof. Dr. André de Macedo Duarte e Prof. Dr. Christophe Bident

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Dionizio, Mayara

As prefigurações da morte como sujeito: o *Lázaro* de Blanchot. /
Mayara Dionizio. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. André de Macedo Duarte.

Coorientador: Prof. Dr. Christophe Bident

1. Blanchot, Maurice, 1907-2003. 2. Morte – Aspectos simbólicos.
3. Lázaro (Personagem bíblico). 4. Palavra (Teologia). I. Duarte, André
de Macedo, 1966- II. Bident, Christophe, 1962-. III. Universidade
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
IV. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MAYARA JOICE DIONIZIO FERREIRA** intitulada: **As prefigurações da morte como sujeito: o Lázaro de Blanchot.**, sob orientação do Prof. Dr. ANDRÉ DE MACEDO DUARTE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 21 de Outubro de 2022.

Assinatura Eletrônica
10/11/2022 17:38:38.0

ANDRÉ DE MACEDO DUARTE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
11/11/2022 06:45:04.0

JOSÉ FERNANDES WEBER
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA)

Assinatura Eletrônica
11/11/2022 08:56:01.0

LESLIE HILL
Avaliador Externo (UNIVERSITY OF WARWICK)

Assinatura Eletrônica
02/12/2022 11:27:23.0

MAXIME DECOUT
Avaliador Externo (AIX MARSEILLE UNIVERSITÉ)

Assinatura Eletrônica
10/11/2022 14:29:05.0

CASSIANA LOPES STEPHAN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
16/11/2022 15:54:47.0

CHRISTOPHE ANDRÉ BIDENT-DROT
Avaliador Externo (UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE: UPJV)

Assinatura Eletrônica
16/11/2022 09:27:20.0

JÉRÉMIE MAJOREL
Avaliador Externo (UNIVERSITÉ LYON II)

Assinatura Eletrônica
16/11/2022 17:54:05.0

ANA PAULA VEIGA KIFFER
Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO)

AGRADECIMENTOS

Há duas pessoas sem as quais este trabalho, as mobilizações burocráticas e não burocráticas, a realização de sonhos e a realização desta investigação, não seriam possíveis. Mas tenho de lhes agradecer separadamente, porque não merecem palavras ou sentimentos genéricos.

Professor Christophe Bident, o senhor não sabe, mas a primeira vez que o vi foi quando vi o documentário *Maurice Blanchot, un siècle d'écrivains*. A primeira vez que lhe escrevi sobre a minha pesquisa, que ainda era muito primária, a bondade e a generosidade com as quais me respondeu fizeram-me reconhecer a estranheza comum de toda uma dimensão à qual Blanchot me tinha apresentado. O seu trabalho é rico, forte e preciso. É uma honra ter o meu trabalho dirigido pelo senhor, que posso dizer, sem qualquer reserva, que é uma das pessoas mais generosas que já conheci. Obrigado por todo o processo, por toda a amizade, por todo o acolhimento e, acima de tudo, por toda a perseverança. Se deixo esta aventura hoje, é porque foi o senhor que me guiou nos passos de *Lázaro* durante a segunda noite, a da escrita e da subversão. Obrigada eternamente.

Professor Duarte, obrigado por me ter enviado um e-mail em 2017, mostrando interesse em minha pesquisa. Depois disso, todo um futuro tomou forma para mim. Estou igualmente grata por não ter medido os seus esforços, juntamente com o Professor Bident, para que eu pudesse desenvolver a minha investigação aqui, em Amiens, mesmo em meio a um dos desastres mais inesperados deste século: a pandemia da Covid-19. Obrigada também, e nada menos, por me incentivar como pesquisadora, por compreender as sutilezas da minha vida como pesquisadora e mãe, por fazer dos meus sonhos, por vezes, os vossos compromissos.

Gostaria também de agradecer aos professores e às professoras que concordaram em compor o meu júri de tese: Sr. Leslie HILL, Sr. Jérémie MAJOREL, Sr. Maxime DECOUT do lado francês; Sra. Cassiana STEPHAN, Sra. Ana KIFFER, Sr. José Fernandes WEBER do lado brasileiro. Os seus trabalhos são exemplos de pesquisa académica, potência estética, escrita, problematização filosófico-literária que terei sempre como referência. Um agradecimento a mais ao professor WEBER, que é quem me acompanha desde a minha graduação, sendo uma referência em pesquisa estética e, com certeza, um dos melhores professores que já conheci.

Gostaria também de agradecer às duas universidades, UPJV e UFPR, que têm sido espaços de grandes realizações e encontros. Também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES, que financia a minha investigação desde 2015 (Mestrado) e também no Doutorado.

Gostaria de agradecer à minha mãe. Gostaria também de agradecer aos meus amigos brasileiros Alisson Ramos – com quem divido textos, artigos, e reflexões sobre a filosofia da diferença: meu derridiano favorito! –, Luiza Balau, Cassiana L. Stephan – minha querida amiga e colaboradora, obrigada por compor projetos comigo, por sua generosidade e fraternidade –, Daniel Verginelli – o que seria desta pesquisa sem os nossos estudos de Blanchot? –, Jemima Simongini, Daniela Lima, Guilherme Kirchheim, Suelen Miranda, Rodrigo Lima, Marcos Nalli, Sônia Camargo, Camila Weber, José Weber, Gabriel Pinezi, Gabriela Sitta, Ana Luisa Manfredini, Juliana Fausto, Cecília Cavaliere, Carlos Alves Júnior (in memoriam), Adriano Correia, Aline Stones, Roan Costa. Gostaria também de agradecer aos amigos que fiz na França: Samira Rashidpour, Fabiana de Moraes, Alice, Adrien, Andrea, Jean-Philippe, Mariana Macedo, Luciene e Jérôme. Por fim, gostaria de agradecer mais uma vez àqueles que são o afeto diário, mesmo marcado pela distância infinita que é a alteridade: Gabriel e Catarina. Obrigada por terem atravessado o oceano comigo e por ter seguido, ainda que indiretamente, os passos de *Lázaro*. Este trabalho é dedicado a vocês dois.

« Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel ; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement » (Maurice Blanchot, *L'Amitié*, 1971).

Mayara DIONIZIO.

13/09/2022

Nous nous retrouvons donc devant ce qu'il faut appeler « le grand refus », refus de s'arrêter auprès de l'énigme qui est l'étrangeté de la fin singulière. Autour de la dépouille de Lazare déjà en voie de décomposition, il y a une curieuse assemblée de sages et comme une lutte à la fin presque risible, analogue toutefois à ce « combat de géants » autour de l'être, dont l'ironie de Platon nous a parlé. Quelle est la vraie mort?

Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, 1969.

RESUMO

Ao longo da obra blanchotiana é notável a aparição do personagem *Lázaro*. Figurando uma outra versão do Lázaro bíblico, esse personagem prefigura a morte mesma, enquanto sujeito e objeto de si, ao ressuscitar para a morte e não para a vida. A partir de sua primeira aparição, em *Thomas L'Obscur* (1941) até a sua última aparição, em “Le grand refus” (1959), *Lázaro* concentra em si – além das questões pertinentes à morte em sua relação com o fora do sentido e das mutações próprias à palavra literária – muitas das reflexões centrais da obra blanchotiana: neutro, experiência, noite, enigma, obra, alteridade e comunidade. Desta forma, volto-me para essas obras em que a presença de *Lázaro* é anunciada sempre quando o que está em jogo é a palavra em sua ambivalência afirmativa/negativa, evocando assim a ressurreição como operação literária. Essas passagens se mostram como um mapa na obra de Blanchot, que funciona como um guia, para mim, e segundo o qual eu costuro a tessitura do presente texto. Delimitadas essas passagens, me dedico em investigar a fortuna tanto crítica quanto literária da obra blanchotiana sob essa ótica lazariana. A partir disso, estabeleço caminhos pelos quais encontro *Lázaro* em Blanchot e, para além destes rastros, formulo e situo conceitos, por vezes próprios, para pensar esse personagem. Conceitos estes que dialogam e partem do caminhar do personagem – seja a partir da noção de *pas*, seja pela forma como *Lázaro* caminha pela obra blanchotiana – e que se liga, por fim, às noções de vagabondage, de estrangeiro, de imigrante, entre outros grupos marginalizados. Grupos que constituem, neste trabalho, o que chamo, a partir da leitura crítica do argumento da comunidade blanchotiana, de comunidade lazariana. Portanto, neste trabalho, analiso todas essas perspectivas inscritas sob esse *Lázaro*, situando-as em seu caráter político, artístico, aforístico e sempre, sempre sob as dimensões performativas da palavra literária.

Palavras-chave: *Lázaro*, ressurreição, literatura, comunidade, vagabondage.

RESUMÉ

Tout au long de l'œuvre blanchotienne, l'apparition du personnage de *Lazare* est remarquable. Figurant une autre version du Lazare biblique, ce personnage préfigure la mort elle-même, comme sujet et objet d'elle-même, en ressuscitant à la mort et non à la vie. De sa première apparition, dans *Thomas l'Obscur* (1941) à sa dernière, dans « Le grand refus » (1959), *Lazare* concentre en lui – outre les questions pertinentes sur la mort dans son rapport au hors-sens et les mutations propres à la parole littéraire – plusieurs des réflexions centrales de l'œuvre de Blanchot : le neutre, l'expérience, la nuit, l'énigme, le travail, l'altérité et la communauté. La thèse se tourne ainsi vers les œuvres dans lesquelles la présence de *Lazare* est toujours annoncée alors que l'enjeu est la parole dans son ambivalence affirmative/négative, évoquant ainsi la résurrection comme opération littéraire. Ces passages se présentent comme une carte dans l'œuvre de Blanchot, qui fonctionne comme un guide, pour moi, et selon lequel sont cousus le tissage du présent texte. Après avoir délimité ces passages, le texte est consacré à la fortune critique et littéraire de l'œuvre de Blanchot dans cette perspective *lazaréenne*. A partir de là, les chemins par lesquels *Lazare* est trouvé chez Blanchot sont tracés et, au-delà de ces traces, sont formulés et situés des concepts, parfois les miens, pour penser ce personnage. Concepts qui dialoguent et partent de la marche du personnage – soit à partir de la notion de pas, soit de la façon dont *Lazare* marche dans l'œuvre de Blanchot – et qui se rattachent, enfin, aux notions d'Autrui, d'étranger, d'immigré, entre autres groupes marginalisés. Des groupes qui constituent, dans ce travail, ce que sont appelés, à partir de la lecture critique de l'argument de la communauté blanchotienne, la communauté *lazaréenne*. Par conséquent, dans ce travail, sont analysées toutes ces perspectives inscrites sous ce *Lazare*, en les situant dans leur caractère politique, artistique, aphoristique et toujours, toujours sous les dimensions performatives de la parole littéraire.

Mots clés : *Lazare*, résurrection, littérature, communauté, vagabondage.

ABSTRACT

Throughout Blanchot's work, the appearance of the character *Lazarus* is remarkable. Figuring another version of the biblical Lazarus, this character prefigures death itself, as subject and object of itself, by resurrecting to death and not to life. From his first appearance, in *Thomas l'Obscur* (1941) until his last appearance, in "Le grand refus" (1959), *Lazarus* concentrates in himself - besides the pertinent questions about death in its relation to the outside of meaning and the mutations proper to the literary word - many of the central reflections of Blanchot's work: neutral, experience, night, enigma, work, alterity and community. The thesis thus turns to works in which the presence of *Lazarus* is always announced while what is at stake is the discourse in its affirmative/negative ambivalence, thus evoking resurrection as a literary operation. These passages are presented as a map in Blanchot's work, which serves as a guide, for me, and according to which the weaving of the present text is sewn. After delimiting these passages, the text is dedicated to the critical and literary fortune of Blanchot's work from this Lazarian perspective. From there, the paths by which *Lazarus* finds himself in Blanchot are traced and, in addition to these traits, concepts, sometimes mine, are formulated and located to think about this character. Concepts that dialogue and start from the character's walk - whether from the notion of step, or from the way *Lazarus* walks in Blanchot's work - and that are related, finally, to the notions of vagrancy, foreigners, immigrants, among other marginalized groups. Groups that constitute, in this work, what is called, from the critical reading of the Blanchotian community's argument, the Lazaréenne community. Thus, in this work, all these perspectives inscribed under this *Lazarus* are analyzed, placing them in their political, artistic, aphoristic and always, always under the performative dimensions of literary discourse.

Keywords: *Lazarus*, resurrection, literature, community, vagabondage.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 RESSURREIÇÃO E MORTE NA PALAVRA	17
2.1 O INCOMENSURÁVEL DA NOITE	18
2.2 <i>LÁZARO</i> , VENI FORAS.....	24
2.3 SAÍDO DO TÚMULO: A VERTIGEM DA SUSPENSÃO DO ENTRELUGAR.....	30
2.4 O COGITO: A ESCOLHA DO <i>LÁZARO</i> DO DIA POR DESCARTES	38
2.5 PASCAL, UMA ALTERNATIVA A DESCARTES?.....	50
2.6 <i>LÁZARO</i> : A SUPLEMENTAÇÃO DE ADÃO.....	54
3 PAS	73
3.1 <i>PAS</i> , PASSIVITÉ, LE PAS AU-DELÀ	73
3.2 LA MER.....	80
3.3 LE FAUX <i>PAS</i> À LA MORT : <i>LAZARE</i> À LA DERIVE.....	87
3.4 INEFAVELMENTE NEUTRO: PELO DIREITO À RÉPLICA A ROLAND BARTHES.....	94
3.5 AS VADIAGENS DE <i>LÁZARO</i> : A NEUTRALIDADE FRENTE À MORTE.....	107
3.6 A DESFIGURAÇÃO DO ROSTO DE <i>LÁZARO</i> : A IMAGEM DO NEUTRO	118
3.7 DE <i>LÁZARO</i> A <i>LÁZARO</i> : DO REAL AO IMAGINÁRIO	134
3.7.1 A festa de <i>Lázaro</i> por trás da imagem.....	141
3.7.2 Entre a ausência e a obra de arte moderna: a imagem como pegada de <i>Lázaro</i>	150
3.7.3 O <i>il y a</i> , outro nome para a obscuridade: <i>Lazare</i> , outro nome para o neutro	181
3.7.4 O non-savoir, a experiência e o neutro: (não-)lugares em que <i>Lázaro</i> habita?	197
4 A COMUNIDADE LAZARIANA	209
4.1 LE NON POUVOIR SUR LA MORT : POUR UN <i>LAZARE</i> EN DECOMPOSITION (« LE GRAND REFUS »).....	209
4.2 DROIT, MORT, LITTERATURE ET TERREUR	218
4.3 DROIT ET INSOUMISSION: UM DIREITO SEM DIREITO.....	230
4.4 DROIT A LA MORT ET DROIT A L'INSOUMISSION : ENTRE « LE REFUS », « LE GRAND REFUS » ET <i>LAZARE</i>	244
4.5 QUANDO BLANCHOT FOI <i>LÁZARO</i>	271
4.6 <i>LÁZARO</i> NO PÓS-GUERRA	288
4.7 LA COMMUNAUTÉ <i>LAZARÉENNE</i>	306
5. CONCLUSÃO	325
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	331
Obras de Maurice Blanchot em francês.....	331
Obras de Maurice Blanchot traduzidas em português.....	332
Obras críticas sobre Maurice Blanchot em francês.....	332

Obras críticas sobre Maurice Blanchot em português.....	334
Obras de Filosofia.....	334
Obras de literatura, poesia, ensaio em francês.....	338
Obras de literatura, poesia, ensaio em português.....	338
Leis e documentos oficiais.....	339

1 INTRODUÇÃO

A morte, e as suas relações com a linguagem, é um tema tanto importante quanto recorrente na obra de Maurice Blanchot.¹ Deste modo, essa temática é abordada, em sua obra, de um lado da perspectiva crítica e, de outro, da perspectiva literária. A morte aparece, então, a partir de sua relação, sua antecipação, que se dá na linguagem e, também, a partir de uma abertura do sentido para um fora. Pode-se dizer que a busca pela compreensão da experiência da escrita é a busca pela compreensão dos efeitos da morte na linguagem: seja do encarceramento do mundo em palavras que simbolizam o fim das possibilidades para esse mundo; seja do enigma que se insinua por meio da linguagem literária. Encontra-se, já no começo da obra blanchotiana, com a publicação de *Thomas l'Obscur* (1941), a presença dessa problemática. Segundo a leitura de Jean-Luc Nancy,² em um texto intitulado “Résurrection de Blanchot” (2005), é a partir desse romance que a morte aparece em relação com a verdade e a palavra.

A diferenciação a partir da qual Nancy analisa a morte como abertura para o fora do sentido, ou ainda a ressignificação da morte como impossibilidade, acontece ao final do quinto capítulo de *Thomas l'Obscur*, quando Thomas se metamorfoseia em uma espécie de Lázaro do Evangelho de João: “ele caminhava, único Lázaro verdadeiro”³ (1950, p. 42, tradução nossa). Aqui é inserida a figura de *Lázaro*,⁴ que é Thomas, para se pensar a operação de ressurreição enquanto questão da obra literária. Contudo, não se trata de deslocar o romance para uma esfera crítica de análise dos efeitos da morte na palavra literária. Se trata, antes de tudo, de assinalar que a morte, em sua abertura de sentido, pertence à alteridade de sentidos que só é possível dentro do espaço literário. Assim, Blanchot busca, por meio desse romance, pensar a ressurreição da própria morte, ou seja, a reflexão é sobre a morte, e não sobre o morto. É nesse sentido que a figura de Thomas representa uma ficção em relação à versão bíblica. Não se trata aqui, primeiramente, da ressurreição convencional, ou seja, da ressurreição do morto, introjeção

¹ É importante ressaltar que a temática da morte e suas implicações na escrita literária/poética atravessam a obra blanchotiana mesmo quando consideradas suas mudanças, pois a alteração na compreensão da morte como lugar de acesso à verdade é o que fundamenta o segundo momento da obra de Blanchot, como se encontra em *L'entretien infini* (1969). Ou seja, se em um primeiro momento a morte é o que possibilita a transgressão e o acesso ao ser, posteriormente, a partir de *L'espace littéraire*, a morte se torna supressão da linguagem sobre o ser, sobre o mundo, se tornando um acesso ao desconhecido, o neutro. Aqui, busco discutir esse movimento da obra de Blanchot.

² Como Christophe Bident (2008c, p. 93) aponta, “esta diferença entre a ressurreição do morto e a ressurreição da morte, formulada por Blanchot sobre Thomas, ‘somente Lázaro verdadeiro, cuja morte mesma fora ressuscitada’, foi precisamente Nancy quem a revelou”.

³ No original: « Il marchait, seul Lazare véritable dont la mort même était ressuscitée ».

⁴ Ao longo do texto, o Lázaro bíblico e o Lázaro blanchotiano serão diferenciados com o realce em itálico quando se falar do *Lázaro* blanchotiano.

de vida. Blanchot (2010b, p. 203) traz a reflexão sobre a morte se aprofundando nela, no que ela causa enquanto ressurreição da morte que há na obra e que é *desobra*: “movimento de desvio em que a obra desaparece na ausência de obra, mas em que a ausência de obra escapa sempre mais, reduzindo-se a não ser senão a Obra sempre desaparecida”. Assim, a morte poderia ser chamada por Blanchot de “desobra” (*désœuvrement*), na medida em que é ausência de obra e, portanto, o que a ela escapa. De outro modo, entre as variações da problematização da morte, a totalidade que a obra procura afirmar no *é* — na busca por capturar a presença que, entretanto, lhe falta — seria a própria morte da presença. A distinção central se dá na coabitação do duplo em relação à morte: se a linguagem é amparada no túmulo, ação de morte, a ausência de linguagem é a própria morte. Entender as nuances desse movimento de compreensão da morte na linguagem à luz das configurações simbólicas que *Lázaro* assume ao longo da obra blanchotiana é fulcral a outro duplo que se apresenta em tal obra: Blanchot escritor — autor de romances como *Thomas l’Obscur* — e Blanchot crítico literário — autor de textos críticos.

Em *Thomas l’Obscur*, a morte aparece como sujeito. Assim, ao sujeito Thomas é negada a sua morte; ele se torna predicado. Percebe-se que Blanchot não aponta para quem ressuscitou nem para o cadáver, mas para a própria morte ressuscitada, contando outra história de Lázaro. Se o Lázaro do Evangelho é fruto de uma transgressão milagrosa, na qual deixa a morte para voltar à vida, o *Lázaro* blanchotiano representa uma constância, uma verdade de passagem, que toda a obra de Blanchot faria presente: “a verdade não cabe em um semelhante retorno: ela reside na concomitância entre a morte e uma vida nela que não retorna à vida, mas que faz viver a morte enquanto tal. Ou bem ainda: o verdadeiro Lázaro vive o seu morrer como ele morre seu viver” (NANCY, 2016, p. 257). Nesse sentido, em seus textos posteriores, Blanchot trata dessa “verdade” enquanto ser da escrita. Presença que se insinua, que escapa à escrita, o que sobra no papel é o rastro dessa presença, sempre uma relação entre o que é e o que não é. Nisso consiste uma estetização da *aletheia* heideggeriana: “É também por isso que ele não ressuscitou, ou seja, que ele não recobra a vida após ter atravessado a morte: mas permanecendo morto, ele avança na morte (ele caminhava) e é a própria morte que se vê ressuscitada nesse ‘único Lázaro verdadeiro’” (NANCY, 2016, p. 256).

Em *La part du feu* (1949), Blanchot já apresenta uma reflexão sobre a morte mais aprofundada — ou, diga-se, amadurecida, como consta em “La littérature et le droit à la mort” (NANCY, 2016). Nesse capítulo, Blanchot trata da morte e de seu movimento de negação em relação à linguagem e ao mundo, que aparece mediante o diálogo com a obra heideggeriana e em refutação a Jean-Paul Sartre e Friedrich Hegel, como nota também Bident (1998, p. 246, tradução nossa) ao se referir ao texto “La littérature et le droit à la mort”: “testemunha da

impregnação das teses hegelianas e heideggerianas”.⁵ Lázaro aparece, nesse texto, a partir de uma digressão que Blanchot faz para chegar ao argumento da diferença entre a palavra literária/poética e a tranquilidade da linguagem ordinária. A princípio, a aparição de *Lázaro* pode parecer fortuita, entretanto ela se dá em uma passagem que trata da transição entre a palavra morta e a palavra-enigma, passagem que será apresentada posteriormente.

A distinção feita por Blanchot entre a linguagem comum e a linguagem literária se fundamenta, no que concerne à linguagem comum, por sua necessidade de garantir a tranquilidade da transposição da irrealidade da coisa para a realidade da palavra morta, objetiva. Por sua vez, a palavra literária traria sua inquietude, sua instabilidade: “numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência, e essa ausência ela desejaria alcançar absolutamente nela mesma e por ela mesma, querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão” (BLANCHOT, 2011a, p. 335). Para Blanchot, estaria em questão a própria persuasão da linguagem diária agindo sobre nós, buscando nos enganar, pois conhece sua limitação para a verdade que quer conter, então busca aprisionar a palavra na objetivação da realidade. Assim, torna-se uma vigilante sem descanso de sua condição objetiva, de sua possibilidade de continuar existindo por meio da anulação de tudo que aprisiona. Entretanto, tal laço foi rompido pela palavra-enigma da literatura, e talvez isso tenha colocado a linguagem ordinária sob essa vigilância possessiva. A palavra enigma só é serva do devir, por isso seus nomes não são tão fixos; na verdade, são indecisos e justamente assim conseguem ficar em harmonia com a “liberdade selvagem da essência negativa” (BLANCHOT, 2011a, p. 334). Assim nasce uma nova categoria de linguagem, aquela que fala do que as coisas não são; seu tormento decorre dos chamados contínuos dos humanos, que, desesperados pela ausência de definição, a convocam a preencher de sentido o vazio que é a sua própria origem — a qual não é possível preencher, muito menos representar. Essa não é a tarefa da literatura.⁶

O Lázaro bíblico é comparado à figura de Adão: “o Lazare, veni foras fez sair a obscura realidade cadavérica do seu fundo original e, em troca, só lhe deu a vida do espírito” (BLANCHOT, 2011a, p. 335). Como consta em *Introdução à leitura de Hegel* (1947), de

⁵ No original: « temoigne de l'imprégnation des thèses hégéliennes et heideggériennes ».

⁶ “Ela [a literatura] se lembra do primeiro nome que teria sido esse homicídio de que fala Hegel. ‘O existente’, pela palavra, foi chamado para fora da sua existência e se tornou ser. O Lázaro, veni foras fez sair a obscura realidade cadavérica do seu fundo original e, em troca, só lhe deu a vida do espírito. A linguagem sabe que seu reino é o dia, e não a intimidade do não revelado; sabe que, para que o dia comece, para que seja o Oriente percebido por Hölderlin, não a luz tornada repouso do meio-dia, mas a força terrível pela qual os seres vêm ao mundo e se iluminam, algo deve ser excluído [...] 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 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, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem um mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado” (BLANCHOT, 2011a, p. 335).

Alexandre Kojève (2002), em um texto anterior à Fenomenologia do espírito, segundo os ensaios reunidos sob o título Sistema de 1803-1804, Hegel traça uma genealogia da linguagem a partir do livro do Gênesis: “o primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência como existente” (HEGEL, 2002, apud BLANCHOT, 2011a, p. 331). Nesse contexto, Adão é o Lázaro ressuscitado, Adão é a palavra morta da linguagem ordinária. Blanchot denota a consciência da linguagem de se saber pertencente ao dia; para que haja a luz hölderliana, a escuridão deve ser excluída. Assim, a linguagem só existe a partir da irrealidade que ela nega, ou ainda, a linguagem vive constantemente a angústia de não ser o que lhe falta.

Assim, a materialidade da palavra é a única coisa que resta ao humano, porque, em seu poder obscuro, a linguagem joga um jogo que dispensa quem a criou; é a consciência da noite, que sem descanso se dissipa, do mesmo modo que se forma. É a linguagem que existe muito antes que existisse, é o poder obscuro que fala ao escritor, é a presença antes que o mundo existisse pela palavra; “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, 2011a, p. 336). Resta à literatura não ultrapassar totalmente o dia em direção ao seu próprio fim; ela deve apenas reconstruí-lo em expressão de uma fatalidade e, dessa forma, afirmar a noite. A literatura acaba se mostrando linguagem não pertencente a ninguém, palavra impessoal, escrita sem escritor, privada de si mesma, esforçando-se para afundar-se em si mesma, dissimulando o que dela deixa aparecer — essa se torna sua única manifestação no mundo. Sua felicidade, apesar da materialidade objetiva de um pedaço de concreto que lhe é imposta, é a de que seu movimento consiste em aparecer e se dissipar,⁷ dissipar seu sentido. Ou seja, ao nomear e suprimir algo pela designação, a literatura mantém escondido o que suprimiu em uma espécie de refúgio.

⁷ Referência ao conceito de *aletheia* heideggeriana. Em “Sobre a essência de verdade” (1943), Heidegger (2005) apresenta uma reflexão sobre o conceito de verdade em oposição à concepção cunhada pela tradição filosófica ocidental, que se manteve compreendida na relação de concordância entre sujeito e objeto. Nesse sentido, a verdade pensada como *aletheia* é simultânea ao velamento e ao desvelamento, ambos pertencentes à essência da verdade, ainda que agora se coloque de forma mais clara que o mais originário é o velamento. Ou seja, o ente em sua totalidade encontra-se no velamento que antecede a sua dissimulação dada na revelação pelo deixar-ser; assim, a não-essência é o mistério pré-existente à dissimulação. Trata-se então, segundo Heidegger, do domínio que tal dissimulação estabelece sobre o ser-aí do homem, que a toma como manifestação da verdade do ente segundo a interpretação corrente. A não-essência original da verdade é, portanto, o âmbito ainda não explorado da verdade, não só do ente, mas também do ser. Conclui-se, então, que a liberdade, entendida como deixar-ser do ente, é o que possibilita que o comportamento receba o direcionamento para se adequar e se referir ao ente; no entanto, é onde acontece também a dissimulação do ente em sua totalidade. Tal relação ocasiona o esquecimento do mistério que é anterior a essa relação; assim, ainda que o homem se relacione constantemente com os entes, ocorre sempre um esquecer-se do mistério frente à dissimulação do aspecto revelado.

Nomear, então, trata-se de trazer à luz o sentido insignificante da significação geral incrustada na palavra. É, assim, a afirmação do poder vazio da palavra, é a impessoalidade do sentido.

Com isso, aponta-se para o paradoxo da linguagem, mais uma vez: (1) é a negação e, enquanto negação, as coisas são separadas delas mesmas, destruídas em sua totalidade, a fim de serem comunicadas; (2) é a preocupação com a realidade das coisas em sua presença indesejada e ingênua que se revolta diante da possibilidade de revelação da noite. É a paixão sem objetivo, é a grande recusa de vir ao mundo, é o livro por vir, violência sem direito. Nesse ponto, linguagem e literatura se unem, ainda que parcialmente, pois a literatura compreende a linguagem, seu capricho impessoal de não dizer nem revelar nada, seu contentamento carente em anunciar, seu temor pela noite e pelo que dela vem. E a literatura se compreende como o fora que manobra dentro da impossibilidade de saída. Nesse sentido, a literatura está confinada às palavras, mas ela é a abertura da linguagem ao exílio. Ela, a literatura, fala do gato, do cão, das flores, que, apesar de estarem ligados ao que a linguagem ordinária designou, encontram sua saída no imaginário — cada leitor tem seu cão, seu gato, sua imagem de flor. Essa é a manobra para a exterioridade, o engano da linguagem morta; é o malabarismo para o fora pela palavra-enigma.

A partir da obra *L'entretien infini* (1969), a figura de Lázaro aparece reelaborada. Ou seja, se antes, em *La part du feu*, a oposição entre o Lázaro ressuscitado para a vida e o Lázaro como testemunho da ressurreição da morte colocava um paradoxo — *Lázaro* morto é a própria negação do conceito —, essa morte, ou esse sujeito morto, ocupa posteriormente um lugar que é dado ao desconhecido, ao enigma do ser. Nancy (2016, p. 254, grifo do autor), inclusive, assinala esta outra possibilidade de tratamento da morte: “pois Blanchot poderia tê-la [proveniência cristã] mantido em silêncio, ou até tê-la suprimido completamente, substituindo *ressurreição* [...] por exemplo: desobramento — obra sem acabamento —, ou bem, loucura, insônia, retorno, reversão”. Acontece que esse movimento inicial de Thomas/Lázaro é a potência do que viria a se chamar “neutro” nos últimos textos de Blanchot. Especificamente, no texto intitulado “Le grand refus”, presente em *L'entretien infini* (1969), que é a reunião dos últimos textos de Blanchot, a figura de Lázaro é mais uma vez retomada.

Blanchot, nesse texto, volta ao *existente* de Hegel, que afirma que o conceito é o instrumento que o humano criou — Adão — para não recusar nem se esquecer da morte, assassinando o mundo para não morrer. Dessa forma, Blanchot retoma a concepção hegeliana divina sobre a linguagem: em sua leitura, a linguagem inverte o que nomeia, transformando-o em outra coisa — portanto, não falando o que é, e sim falando em nome desse nada que a tudo dissolve e que se manifesta como o devir falando da própria morte. Com isso, Blanchot

demonstra a necessidade, o incômodo que levou Hegel a reduzir a morte ao negativo; ou seja, a partir da dialética em seus dois primeiros movimentos, ele dá sentido à tese mundo e à antítese morte do mundo por meio do conceito, um pouco menos aterrorizador, que chama de “negativo”. Blanchot (2010b, p. 76, grifo do autor) se pergunta, nos pergunta: “a que preço o espírito e a linguagem conseguiriam fazer dessa morte, por espantosa vocação, um *poder*?”. Somente pela idealização dela, portanto, a morte é, na tese hegeliana, o começo da vida do espírito. Blanchot chama a atenção para tal deturpação idealizante, que se tornou um meio de viver e pensar; essa é a grande recusa à palavra-enigma.

Portanto, esse último Lázaro é o símbolo da pergunta: “Qual é a verdadeira morte?” (BLANCHOT, 2010b, p. 76). Segundo o rastro hegeliano, na interpretação blanchotiana, a morte seria esse ato corajoso da presença do espírito absoluto que se encontra naquele que, sem se afundar na possibilidade da morte, apenas se fixa no Lázaro, *veni foras*, ou seja, no Lázaro ressuscitado, não morto. Esse espírito se concentra na vida como capacidade de dominar a morte e, dessa maneira, encontra sua realização e seu domínio. Tal espírito absoluto encontra seu repouso no Lázaro que deixa seu sepulcro, no Lázaro que afirma o repouso da iluminação das palavras condizentes, no Lázaro que vive o abandono covarde da morte, naquele que escolhe não se perder no nada do vazio do pensamento e que vê nessa possibilidade a banalidade insignificante do enigma e da estranheza.

Tal espírito hegeliano perguntaria, segundo Blanchot, por que escolher o *Lázaro* fétido e perdido em detrimento do Lázaro salvo, ressuscitado. Blanchot responderia que o Lázaro vivo é a própria morte privada de si mesma, portanto *Lázaro* fétido é a própria morte e constitui-se como um poder que, inclusive, Hegel reconhece como o fim da História, a possibilidade pela qual tudo se determina e se torna possível. Trata-se, então, de uma problematização da morte como instrumento a serviço do conceito e da morte que agora constitui o próprio conceito. Blanchot afirma que perdemos a morte, perdemos o enigma da dissolução, do desaparecimento, em troca da preservação do que fica desse desaparecimento: o sentido, o nome, o conceito, a lógica, o universal, o discurso. Ou ainda: preferimos a linguagem morta que garante “a economia geral do ser” (BONNEFOY *apud* BLANCHOT, 2010b, p. 74), que nunca acerta. Encontramo-nos em face da “grande recusa”, aquela que não suporta a linguagem fora do sentido, muito menos a estranheza absoluta de um enigma absoluto. Tal seria a diferença entre o Lázaro ressuscitado para a vida e o *Lázaro* fétido: o Lázaro do pleno dia é a morte enquanto negação do enigma do desaparecimento, é a determinação, é a verdade; o *Lázaro* fétido, perdido, é a morte sem privação dela mesma, é a linguagem em seu tormento da falta.

Nesse contexto, trata-se de um combate, de uma disputa sobre o sacrificado, um combate das origens. Sim, o sacrifício de *Lázaro* que prestou a vida a essa descoberta sobre a morte, *Lázaro* que, agora, prefigura Hölderlin, em *Das Heilige*: “o Sagrado é a presença ‘imediate’, é este corpo que passa, e é seguido e apreendido até a morte por Baudelaire, é *esta vida simples à flor da terra* que anuncia René Char; o Sagrado não é, então, nada mais do que a realidade da presença sensível” (BLANCHOT, 2010b, p. 78, grifo do autor). Assim, *Lázaro* se assemelha a Thomas, que por sua vez suplementa o Tomé bíblico, o qual entende que a presença sensível é o Sagrado. Entretanto, é mediante essa realidade sensível que se faz necessário preservar a força do enigma, dado que, justamente por ser sagrado, iluminado, ele impede a apreensão e promove a “comoção do caos”.⁸ Acontece que só somos autorizados a olhar o imediato, a passagem e o caos desviando o olhar. E o corpo sensível, terrestre, apesar de ser o próprio divino em sua indefinição, é subtraído de sua divindade pelo “nome”.

Blanchot (2010b, p. 79) desloca, volta e retoma o debate que começa com a refutação hegeliana: “Seria necessário afirmar com Hegel que, este imediato, a singularidade imediata (intuição ou visão inefável) não é nada, apenas a mais vã e rasa banalidade — ou então inviolado e salvo, é, desde e para sempre, o próprio ser em seu íntimo?”. Ou seja, é necessário afirmar, com a filosofia hegeliana, com o desdobramento marxista, sempre o fim da História, sempre a ação, sempre a concretude do Universal conquistada pelo trabalho, sempre a entrega da grande recusa. Em vez disso, Blanchot propõe que comecemos a falar e a ver o que é o imediato pela poesia, ou seja, que comecemos a perceber a ausência de ser de Eurídice sob o olhar de Orfeu. Assim, nos manteríamos abertos à palavra poética pela esperança da intuição aquém da palavra, escondida e por ela e revelada em um aspecto.

Entretanto, o que resta escolher entre a palavra dialética que recusa o imediato pela crença na mediação e a visão que só fala do que vê? Não há escolha pela linguagem comum, pois, para garantirmos a boa-fé dos homens de ação, de objetividade e de lógica, teríamos que renunciar ao imediato. Por quê? Porque o imediato exclui o imediato, exclui toda a apreensão de si, se exclui, renuncia à própria imediaticidade, justamente por sua revolta contra a submissão. Porém, não se trata de presença e não-presença, mas, antes, trata-se da própria relação da presença conosco: a presença do imediato é a presença do que não é acessível, daquilo que não pode se desvelar e se fazer presente, a Todo-presença hölderliana. Nesse sentido, a poesia é fruto da ausência de Eurídice, do que falta ao olhar de Orfeu. Disso, a única coisa que resta é a própria impossibilidade, que é a única forma de relação com o imediato. O

⁸ Heidegger comentando a obra de Hölderlin (HEIDEGGER, 1991, *apud* BLANCHOT, 2010a, p. 78).

imediatamente é, portanto, aquilo que exclui todo o presente por ser infinitamente ausente, ou seja, a única relação possível com o imediato seria a relação ausente.

Dessa forma, a resposta, se é que se poderia falar em tal categoria, acompanha muito mais Hölderlin do que Hegel, justamente porque Hölderlin não nos dá resposta. O dia amanheceu, perdemos a noite, ficará o poeta na espera hölderliana do devir, da presença, da segunda noite. Tal espera é preenchida pelo pressentimento; este é o tormento do poeta: a vinda do indeterminado. Como dormir, como esperar o poder obscuro? Espera-se em uma condição de hospitalidade, ou seja, espera-se a vinda daquilo que dispensa tudo aquilo que poderia advir. O dia nasceu, passa-se à noite, agora resta a rememoração do presente, do imediato, do espectro e da nuance que definem o destino do poeta insone. Visão? Aquilo que se pode ver apenas pela poesia e que quebra o laço ordinário da palavra, que revela o verso, que revela o passado do rastro presente: a palavra poética. Desejo? O poético que é sagrado: entregar-se ao desejo poético que é o *sagrado de minha palavra*.

O apelo desejante à palavra, sim! Desde o momento em que o poeta é visitado pelo sagrado presente, o que sobra é o desejo; pode-se dizer, então, que o que move a palavra poética é o desejo, o fascínio. Assim, Blanchot assinala a esperança poética. Quanto maior é a distância ou a dificuldade, maior é a sensação de proximidade dessa presença. A esperança se mostra mais profunda quando está mais distante da realização — na afirmação do improvável, na ressurreição do *Lázaro* fétido. Nas palavras de Blanchot (2010b, p. 85): “se houvesse entre a possibilidade e a impossibilidade um ponto de encontro, o improvável seria esse ponto. Mas o que nos dizem estas duas novas palavras?”. Ou seja, se é possível, é porque a lógica está de acordo, é porque a ciência atesta — é a moldura vazia do conceito que harmoniosamente se alinha ao real.

Com isso, busco demonstrar que, apesar de o tema “morte” ser central na obra blanchotiana, o percurso de *Lázaro* dos primeiros aos últimos textos me parece ainda, em sua amplitude, inexplorado. Proponho, a partir de então, a investigação desse personagem a partir de suas quatro aparições: *Thomas l’Obscur* (1941), “La littérature et le droit à la mort” (1949), *L’Espace littéraire* (1955), e, em “Le grand refus” (1959). Para além dessas abordagens – que estão sustentadas pela forma direta que Blanchot se refere a *Lázaro* – caminharei, peregrinarei pela obra blanchotiana investigando as possíveis relações e aparições indiretas desse personagem, anunciando, as prefigurações de *Lázaro*, ou ainda, da morte como sujeito, ao longo da obra blanchotiana. Assim, se inscreverá sob diversos nomes, sob inúmeras faces, sob diversos movimentos e lugares que são problematizados por Blanchot.

Portanto, o que proponho, aqui, é uma leitura transversal da obra de Blanchot sobre o percurso de *Lázaro* e os temas, os autores e as questões com os quais sua figura se relaciona. Pensar *Lázaro* como fio condutor nos permite discutir os temas centrais da obra blanchotiana: morte, imediato, desobra, neutro, verdade, ser, escrita, fora, sentido e diferença. Ou seja, a multifacetada face de *Lázaro*, no sepulcro e ao sair dele, permite pensar os temas mais caros à obra blanchotiana. *Lázaro* é uma espécie de improvável que se levanta, mas não pela prova da ressurreição; é um tipo de improvável que se insinua como possibilidade impossível. É uma afirmação de improbabilidade que não se detém à prova, pois nunca está presente quando querem lhe provar ou contestar. É um improvável movimentado pela esperança poética de um provável: a língua.

2 RESSURREIÇÃO E MORTE NA PALAVRA

Neste capítulo, apresento o percurso do *Lázaro* blanchotiano buscando relacioná-lo com a sua formulação primeira, ainda que para isso eu constantemente recorra a textos posteriores,

mas que compõem o que é convencionalmente chamado “primeiro Blanchot”⁹ — denominação demasiado arriscada, confesso. Entretanto, denominação que ajuda a organizar a progressão de algumas ideias, de alguns motivos blanchotianos; é assim, considerando essa progressão, que Jacques Derrida (2003) se refere à obra de Blanchot em *Parages* (1986). Não se trata de buscar organizar a obra blanchotiana a partir de um *sujeito Lázaro* que lhe infere sentido, mas de perambular com *Lázaro* pelos caminhos descaminhados na duplicidade do sentido, na diferença que distingue os sentidos. (1) Começo, então, tratando de Thomas, de seus motivos para ser obscuro, de suas metamorfoses, de sua relação com o mar, de sua genealogia não originária e de sua mutação em *Lázaro*; (2) depois, trabalho a ressurreição de *Lázaro* para a morte, o reconhecimento da morte como *sujeito*, a suplementação operada por Blanchot sobre o *Lázaro* bíblico e as leituras de Christophe Bident e Jean-Luc Nancy sobre tal ressurreição; (3) posteriormente, penso a relação entre a palavra-enigma de Heráclito, o Obscuro, e a palavra-enigma de *Lázaro*, bem como a filiação de ambos; (4) também apresento a leitura de Blanchot sobre a escolha cartesiana pelo Cogito do dia a partir do rastreamento das aparições de Descartes ao longo da obra blanchotiana; (5) ainda traço um paralelo questionador sobre a oposição entre o poder de começar cartesiano, o Cogito, e o poder de recomeçar de Pascal, a ambiguidade; (6) por fim, trato da suplementação de Adão pelo *Lázaro* ressuscitado para a morte.

Neste capítulo, tenho como objetivo demonstrar as relações primeiras que ilustram *Lázaro*. Por isso, opto por apresentar o que constitui os primeiros passos de *Lázaro* na obra blanchotiana: sua recusa à filiação bíblica, sua filiação à noite, sua irmandade com Heráclito — que é tão obscuro quanto Thomas —, sua condição de *Cogito* morto decorrente de uma escolha cartesiana e, por fim, a abertura para a morte por meio da suplementação de Adão.

2.1 O INCOMENSURÁVEL DA NOITE

À noite é quando tudo perde a silhueta de suas formas, quando tudo desaparece no inominável da invisibilidade dada pela escuridão: portanto, é nela que existe o silêncio. Nesse sentido, poderia dizer que a palavra pertence ao dia, à luz que elabora e permite elaborar o mundo, mesmo que isso signifique o seu encerramento, a sua finitude. A palavra seria própria ao dia, pois, assim como ele, enquanto seu fruto, ela tem início e fim. Mas em que opera a noite? Blanchot reconhece duas noites: (1) a que vive sua existência em decorrência do fim do dia, em

⁹ Com exceção dos textos que se encontram em *L'entretien infini* (1969).

seu pressentimento; (2) e aquela inacessível, miragem do essencial, aquela que existe do lado de fora. Caminha-se na primeira noite, passeia-se pelos seus fantasmas com a certeza diurna de que eles são meras projeções de objetos existentes encobertos pela noite, assim como a palavra é projeção diurna sobre o silêncio do ser. Essa seria a armadilha, a miragem da segunda noite que se insinua na primeira pela promessa de se alcançar o essencial, o ser, o silêncio; contudo, a segunda noite não tem profundidade, ela é o vazio da presença. Por isso Thomas é obscuro, pois ele é propriamente o incomensurável, o filho da noite personificado em uma mutação inominável, pois, quando a palavra crê ser possível capturá-lo, ele se transforma. *Thomas l'Obscur* (1941) inaugura uma série de noções que se desenvolveriam na obra blanchotiana e traz a primeira aparição de *Lázaro*.

O romance se inicia com a abertura ao desmedido: “Thomas se senta e olha o mar”¹⁰ (BLANCHOT, 1950, p. 9, tradução nossa). Ao mesmo tempo que o mar se presentifica como coisa real, também personifica o incomensurável, trazendo à cena aquilo que escoia à sua nomeação: “mar”. Thomas olha para o mar e acompanha o deslocamento das ondas que quebram, das que se dispersam e voltam a se formar em um eterno ir e vir. Trata-se de mais uma das imagens blanchotianas que ilustram o espaço da palavra, o espaço literário. A palavra aqui é compreendida como a que cria e a que destrói, assim como as ondas que irrompem na areia e a deixam cheia de modulações imprevisíveis que logo são desfeitas. Thomas caminha até o mar, opta por um itinerário novo e se mescla às ondas, se transforma nelas; elas o invadem e ele ora se afoga, ora emerge. Blanchot, com esse movimento, faz referência ao escritor que é consumido pelo espaço literário; ao mesmo tempo, associa o barulho da palavra ao barulho do mar. Isto é, quando Thomas engole água, em seu processo de mutação, o mar, as ondas silenciam. Trata-se também, em uma analogia, de um caminho inverso ao do som da fala; a palavra é afogada quando a água desce garganta adentro do personagem — palavra sufocada. É assim que Thomas abandona sua forma atual e se transforma em um microrganismo que aos poucos vai adquirindo uma nova configuração: “Certamente seria o momento de parar, mas a esperança lhe restava, ainda nadava como se no seio de sua intimidade restaurada tivesse descoberto uma nova possibilidade. Ele estava nadando, monstro privado de nadadeiras”¹¹ (BLANCHOT, 1950, p. 12, tradução nossa).

Blanchot apresenta, nesse contexto, duas remissivas essenciais à criação literária: (1) a mutação ocorre em direção ao primitivo, portanto se trata de um regresso ao originário; (2) isso

¹⁰ No original : « Thomas s’assit et regarde la mer ».

¹¹ No original: « C'eût été certes le moment de s'arrêter, mais un espoir lui restait, il nagea encore comme si au sein de son intimité restaurée il eût découvert une possibilite nouvelle. Il nageait, monstre privé de nageoires ».

se associa sempre com a possibilidade de ser Outro, de se transformar. Ou seja, o processo de escrita é sempre um processo de recomeço, e esse recomeço acontece a partir de um lugar originário — o que se refere também à fase ontológica da obra blanchotiana: sempre se acredita voltar ao ser, ou ao menos à sua busca incessante, e a transformação é sempre o acontecimento de um outro texto, o fazer-se outro texto em sua iterabilidade singular. Do mesmo modo, Thomas nada até a costa e se retira do mar: não é mais Thomas; é Outro, sendo ele — assim como o texto, que existe em palavras mesmas, só que combinadas de um modo singular. Ao caminhar, a noite cai, *elle tombait*, e a força que move o personagem se faz mais evidente. Thomas caminha mesmo sem querer, é movido pela segunda noite. Blanchot alude à força que movimenta a escrita, que engana o escritor fazendo-o crer que ele é dono de seus passos, de suas palavras, quando é, tão só, um intermediário: “Seu olho, inútil para ver, o levava a proporções extraordinárias e se desenvolvia de uma maneira desmedida e, se estendendo sobre o horizonte, deixava a noite penetrar em seu centro para receber o dia”¹² (BLANCHOT, 1950, p. 17, tradução nossa).

Thomas se encontra em seu novo abrigo, dessa vez uma espécie de buraco no qual qualquer movimentação é impossível. Os seus gestos são contidos e, ao mesmo tempo que o personagem tem consciência de seu estado, ele também consegue se deslocar e se ver como uma massa densa em transformação, em transmutação. Blanchot ressalta nessa passagem o poder que a visão de Thomas adquire ao conseguir penetrar nas coisas para além de sua mera forma, de uma mera interpretação, de modo que tudo passa a ser visto de outro jeito. Essa é a relação própria do escritor com a palavra — relação ambígua, na medida em que ela ressignifica e limita as coisas em si. A narrativa de Thomas segue em constante transformação, sempre deixando uma forma e assumindo outras, sempre aludindo à morte em sua impossibilidade: o personagem morre em um estado para ressurgir em outro, tal como a palavra, o texto. Essa relação de oposição, de deslocamento contínuo, está longe de significar um regime de oposição dialética entre a afirmação e a negação: o personagem personifica a ambiguidade, âmbito não dialetizante¹³ que mais tarde assume e encontra seu lugar, na obra blanchotiana, no pensamento do neutro. A narrativa de Thomas sobre a noite inaugura uma série de caminhos que Blanchot percorrerá ao longo de sua obra. Contudo, a operação sobre a noite em *Thomas l’Obscur* permite elaborar o caminho para a sustentação central, em relação à obra blanchotiana, que é anoção de ressurreição.

¹² No original: « Son oeil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaires, se développait d’une manière démesurée et, s’étendant sur l’horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre pour en recevoir le jour ».

¹³ Expressão utilizada por Jean-Luc Nancy em *Résurrection de Blanchot* (2005).

Em um texto mais tardio, *L'espace littéraire* (1955), Blanchot apresenta, em forma de crítica literária, o pensamento sobre a noite — pensamento já presente em *Thomas l'Obscur*, só que de forma romanceada. A relação que Blanchot estabelece entre a primeira e a segunda noite a partir da experiência de Rilke, Novalis, Kafka e Mallarmé impõe a questão: quem pode ter acesso à segunda noite? Se Novalis endereça os seus hinos à primeira noite, que, segundo a tese blanchotiana, é acolhedora e oferece intimidade; se o acesso à segunda noite não se impossibilita como no castelo kafkiano, em que a saída é inacessível, mas se impossibilita primeiramente em sua aproximação, em seu passe de acesso; se tampouco a segunda noite se faz presente no céu noturno e poético que Mallarmé contempla; e se essa segunda noite não se encerra em uma nomeação tal qual a de Rilke, que nomeou — e, por conseguinte, encerrou — Raymondine e Polyxène; então, como sabê-la? Não é possível sabê-la, pois o saber depende de categorias como “verdade” e “memória”. A outra noite é verdadeira sem verdade, não é a orientação nem a desorientação dos sentidos, não é o engano nem o desengano: é a morte sem a possibilidade de morrer, é “o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso” (BLANCHOT, 2011b, p. 164).

A segunda noite, aquela que guia Thomas em suas mutações, é sempre outra, inacessível; trata-se de um segredo obscuro que escapa ao dia e à noite do dia. Nessemovimento, que pode ser compreendido a partir da semelhança que há na busca da palavra precisa à palavra essencial, a espera pela noite só pode ocorrer durante o dia, justamente porque a segunda noite é sempre escapável à precisão do dia. Assim, é no dia que a sedução da noite outra opera. Durante o dia, a noite se faz um segredo que deve ser alcançado e exposto; é no dia que o amor pela noite pode ser sentido e é também no dia que a morte é pensada e projetada. Portanto, a segunda noite exerce no dia um fascínio que, segundo Blanchot, revela o amor entre ambos, a ponto de o dia buscar se unir ao abismo da outra noite. Contudo, como o acesso à segunda noite é impossível, porque a sua existência consiste também em escapar à luz, a primeira noite se torna a noite do dia. Sem a primeira noite não haveria o dia, pois não haveria o encerramento da luminosidade que permite à palavra precisa agir, à vida ordinária se realizar. A paixão errônea do dia pela noite obscura, aquela que não pode ser dominada nem conhecida, fez com que existisse a primeira noite. Assim, o sono, o céu estrelado e os fantasmas são elementos próprios à primeira noite porque aparecem; sim, o invisível se faz ver quase como uma espécie de ser que retira a atenção da obscuridade absoluta da segunda noite; é possível nomear essas aparições, por isso elas pertencem ao dia. A primeira noite existe graças ao dia, existe como um reflexo do dia em que só se fala de coisas do dia, em que só existem coisas do

dia: trabalho, nomes, criação, projeção, definição, ou seja, categorias que permitem ao dia ser universal.

Mas é na primeira noite que se encontra a armadilha da segunda noite: “Na primeira noite, parece que, ao avançar-se, encontrar-se-á a verdade da noite, que se caminhará, ao ir-se mais adiante, na direção de algo essencial — e isso é justamente na medida em que a primeira noite ainda pertence ao mundo e, pelo mundo, à verdade do dia” (BLANCHOT, 2011b, p. 168). Blanchot traz à cena o roedor de Kafka, presente no conto “Le Terrier”, para pensar a infinitude da chegada da noite, dessa operação inacabada que está sempre por vir. Se Thomas, nesse sentido, personifica a mutação infinita própria à literatura e à sua reconfiguração, o animal de Kafka, que “continua sem mudança”, espreita a outra noite com o mesmo pressentimento. Assim como Thomas, que se encolhe em um buraco durante uma espécie de gestação de si na noite, pela noite, o roedor de Kafka habita sua toca onde não chega a luz do dia, mas onde encontra-se exposto à escuridão da noite. Nessa toca, o animal de Kafka defronta-se, como Thomas, com uma intimidade de si que causa estranheza a si. Isto é, ao fechar tão bem sua toca e se certificar de que ninguém pode entrar, o roedor tem de lidar com a intimidade de si, pois só ele existe em sua toca. Com isso, expõe-se à exterioridade da segunda noite: ele olha tão profundamente para si, em busca do essencial, que acaba encontrando o vazio do não reconhecimento. É por isso que a noite é sempre outra, porque ela é a impossibilidade de reconhecimento do próprio rosto, inclusive a inoperância do comodismo que há no termo próprio; ela é a quebra de toda identidade. O que sente Thomas, tal qual o que sente o roedor, é o pressentimento de um porvir que poderia reestabelecer para os dois personagens a presença de si, mas, contrariamente às esperanças dos personagens, acaba por levar à constatação de uma ausência de si, na medida em que olhar para si implica olhar para uma dimensão desconhecida, olhar para o Outro eu.

A dúvida que ambas as histórias suscitam é: por que não desviar da segunda noite? Por que não a evitar? Tanto Blanchot quanto Kafka compreenderam que a operação da escrita se inscreve na necessidade essencial de se entregar, de realizar o não-essencial. Ambos reconhecem a essencialidade presente na negação daquilo que é, pois aquilo que é pertence à segurança do dia. Isso é o que permite a Blanchot (2011b, p. 170) afirmar que “o esquecimento é a profundidade da lembrança [...] Quem dele se aproximou, mesmo que tenha reconhecido nele o risco do não-essencial, vê nessa aproximação o essencial, sacrifica-lhe toda a verdade, toda a seriedade, às quais, entretanto, sente-se vinculado”. Nesse sentido, o roedor kafkiano constrói sua toca como quem profetiza a chegada de algo; constrói a toca para se alojar à noite e abrir-se à segunda noite.

Essa abertura é pensada por Blanchot também a partir do mito de Eurídice e Orfeu, só que dessa vez vemos o elemento da obra adentrar no território da noite. Orfeu sai à procura de sua amada Eurídice no submundo, que, tal como a toca do roedor kafkiano, encontra-se sempre em um lugar que de antemão “assegura-se de sólidas defesas contra o mundo de cima, mas expõe-se à insegurança do debaixo” (BLANCHOT, 2011b, p. 171). Eurídice é, para o herói grego, aquela que conseguiu atingir, alcançar e sucumbir ao obscuro que é buscado pela arte, pela morte, pelo desejo e pela primeira noite. Nesse contexto, Blanchot compara Eurídice ao instante em que ambas as noites se cruzam, pois ela é esse ponto pelo qual Orfeu é atraído, mas do qual deve desviar o olhar. O mito, dessa forma, expressa o afastamento que é próprio àquilo que denomina “inspiração”: Eurídice é o inexprimível, por isso Orfeu nunca a captura; ela é o imediato da arte. Qual seria o deslize de Orfeu, tal qual o do artista? Seria, propriamente, querer trazer Eurídice à luz do dia, querer que ela se configure em formas iluminadas e reais, e transformá-la em obra morta. Eurídice existe duplamente: ao ponto em que ela é real, ela é a dissimulação, assim como o movimento da segunda noite em relação à primeira, ou seja, que se insinua pela primeira. É ao caminhar a fundo e de forma despretensiosa na primeira noite que encontramos a segunda noite, que nos faz ouvir somente os passos de nossos pés e não a ela mesma, pois a sua profundidade é dissimulada; a noite não tem identidade, não é passível de ser conhecida.

O mito grego diz: só se pode fazer obra se a experiência desmedida da profundidade — experiência que os gregos reconhecem necessária à obra, experiência em que a obra é à prova de sua incomensurabilidade — não for perseguida por si mesma. A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra (BLANCHOT, 2011b, p. 172).

Orfeu se submete à segunda noite, mas não a Eurídice tal como a conhecia. Quando Hades permite que Orfeu leve Eurídice do submundo sob a condição de que não olhe para trás, de que não olhe para Eurídice, Hades sabe que, ao buscar objetivar, ao concretizar a imagem de Eurídice por meio do olhar, Orfeu estaria desfazendo a possibilidade de transformá-la em obra. Eurídice só seria obra se viesse à luz do dia, mas Orfeu decide que a ama em sua dissimulação quando a fita com os olhos, que a ama para além de sua imagem diurna, de sua verdade diurna. O herói grego a ama em sua invisibilidade, a ama não somente por aquilo que ela é, mas também pelo que não é, pela sua alteridade que permite toda a estranheza obscura. Orfeu decidiu “olhar na noite o que a noite dissimula, a outra noite, a dissimulação que aparece”(BLANCHOT, 2011b, p. 172).

Orfeu abre mão do dia, abre mão da obra, abre mão de Eurídice contida em formas, abre mão da palavra-dia em troca da Eurídice noite, da palavra-noite em seu vir a ser. Blanchot reconhece nesse gesto, corriqueiramente classificado pelo dia e seus atores como desmedido — portanto, fruto da loucura —, que Orfeu já havia abandonado a Eurídice do dia quando adentrou nas sombras. Mal sabia ele que já tinha se aberto à segunda noite, que já desejava aquela Eurídice ausente de sua presença, aquela que estava morta e habitava a morte sem fim, que vivia a vida da morte que é contrária à morte do dia, a morte que se finda com a ressurreição. Orfeu não vive menos essa morte do que Eurídice: quando a olha, o herói é preenchido pela ausência, vive na ausência dela e também na ausência de si, na medida em que se perde sem a sua amada. Orfeu é julgado pelo dia, é acusado de impaciência. Como todos aqueles que por um instante são tocados pela outra noite, Orfeu tentou capturar o infinito dominando o tempo. Quando se volta para trás, o herói se duplica: acredita ser capaz de suprimir aquele instante, defazer com que o momento seja medido em um outro tempo e, ao mesmo tempo, se entrega à infinitude de sua paciência, que é a “sua morada infinita na morte” (BLANCHOT, 2011b, p. 173). Thomas, o roedor de Kafka, Eurídice e, agora, também Orfeu habitam a segunda noite, vivem a vida da morte. Por isso Blanchot compreende que as obras de Rilke, Novalis, Kafka e Mallarmé, entre outros escritores e poetas, só podem ser frutos da primeira noite, a que pertence ao dia e à morte da vida, pois a segunda noite é incapturável, dela não advém obra a não ser como rastro — ela é a vida da morte.

2.2 LÁZARO, *VENI FORAS*

Há algo na morte que quer ser comunicado, há uma morte de que podemos subtrair aquilo, ou aquele, que morre. “Está morto”, “morreu”: sentenças que buscam expressar não só a morte de alguém, mas a existência da morte como um pressentimento de algo que está sempre por vir, por mais que tenha passado. Pensar a existência da morte é reconhecê-la como existente, mas isso não significa reconhecer somente o acontecimento temporal e referi-lo a alguém, a Outrem que morreu — sim, pois é sempre o Outrem que morre. A existência da morte pode ser pensada de duas outras maneiras: a sua existência reconhecida pela linguagem; e a sua existência a partir da vida que resta nela, a ponto de ela querer ser comunicada. Trata-se, portanto, de pensar a existência da morte de forma impessoal, isto é, a morte em seu apelo, em sua presença, ainda que ausente durante o dia. A morte se impõe e se multiplica quando ultrapassa o sujeito morto, a coisa morta: a morte, ao ser pensada de modo impessoal, possibilita a operação de sua impossibilidade mesma. Ou seja, a morte trabalha na linguagem e nós

podemos pressentir o túmulo quando falamos, quando nomeamos, quando escrevemos; ao possibilitar a supressão do mundo pela palavra, a morte possibilita a sua impossibilidade, pois esse mundo será refeito logo após pela palavra iterável e singular.

No quinto capítulo de *Thomas l'Obscur*, pela sétima vez Thomas cava a sua própria cova. Nessa cena, o personagem aprofunda o buraco de seu túmulo como se pudesse esvaziá-lo e vê que, por fim, ele se encontra preenchido por um corpo ausente de presença, um corpo morto. Era o corpo de Thomas: ele cavava exaustivamente a própria cova. Quando enlaçava uma corda a seu pescoço e se lançava sobre a cova, sentia o seu corpo bater sobre outro corpo, se fundir a Outro ele mesmo. Thomas cavava a morte dentro de si; estava morto e voltava a morrer uma vez depois da outra: “Esta cova que tinha exatamente o seu tamanho, sua forma, sua largura, era como seu próprio cadáver, e a cada vez que ele tentava enterrar-se, assemelhava-se a uma morte absurda que teria tentado enterrar seu corpo no seu corpo” (BIDENT, 2008c, p. 90). Assim, Thomas assume a ação sisífica de empenhar seus braços e mãos em uma tarefa inócua, primeiramente porque quando cava tem que disputar com uma dúzia de suas mãos e seus braços duplicados; depois porque toda vez o Outro morto, o que o duplicou, assume o seu lugar, deixando a angústia do questionamento: sou eu morto ou vivo? Aquele que morre ou o coveiro que me enterra? Ação imprópria a de tentar estabelecer a voz passiva e a voz ativa em Thomas: sua voz é ambígua; a sua morte é a própria impossibilidade de morrer, não há dialética possível nessa operação.

Mais tarde, em *O instante de minha morte*, Blanchot (2002, p. 9, tradução nossa) recorda esse instante que se prolongou em toda a sua obra literária, o que sustenta o não abandono de *Lázaro*: “Recordo-me de um jovem — de um homem ainda jovem — impedido de morrer pela própria morte”.¹⁴ Blanchot requiriu, assim como Orfeu, um outro registro do tempo, transformou em instante a impossibilidade da morte de Thomas, que nunca cessou de terminar e recomeçar em sua obra. Christophe Bident (2008c, p. 93), em um texto intitulado “Reconhecer a morte”, fala em “fazer reconhecer a aposta possível destas linhas” ao se referir à cena do túmulo. Reivindico aqui, tal como Bident, a aposta sobre a mesma cena; reivindico a aposta, tal como Jean-Luc Nancy, sobre *Lázaro*-Thomas; mas, sobretudo, reivindico o direito à aposta arriscadíssima sobre a continuidade do ressoar de *Lázaro* ao longo da obra blanchotiana.

Noli me tangere (“não me toques”) foram as palavras ditas por Jesus, após sua ressurreição, a Maria Madalena. A frase ficou conhecida após a primeira tradução da Bíblia

¹⁴ No original: « Je me souviens d'un jeune homme — un homme encore jeune — empêché de mourir par la mort même ».

para o latim.¹⁵ Contudo, ela se confronta com as cenas que sucedem ao encontro de Jesus e Maria: o ressuscitado se encontra com Tomé e o convida a tocar suas mãos, a colocar os dedos em suas chagas; posteriormente, no Evangelho de Mateus (28:1-9), é descrita a cena em que Maria (mãe de Jesus) e Maria Madalena abraçam os pés de Cristo. Essa ambiguidade de Jesus ser tocado duas vezes após a ressurreição e da frase *Noli me tangere*, por vezes, é tratada como um erro de tradução¹⁶ — a história de Jesus só pode padecer de verdades do dia. Entretanto, a ambiguidade da cena possibilita o pensamento sobre a necessidade do toque, do reconhecimento da forma para o reconhecimento da presença. O acontecimento da ressurreição de Cristo sustenta que sua presença estaria garantida em outra dimensão, e não que sua ressurreição se daria para um abandono deste mundo. Isto é, a presença de Cristo não é sentida pela sua partida, ausência que é carregada de presença, mas tão só pela ideia de que a ressurreição é a garantia de uma vida pós-morte, de uma presença pós-morte.

Contudo, nas cenas finais da história de Cristo, Tomé protagoniza uma contestação *a priori* dessa compreensão que viria a se consagrar na história ocidental: contesta a ressurreição enquanto operação somente metafísica em prol da necessidade da presença material. Longe de se satisfazer com a presença imaginária de Cristo, Tomé só se satisfaz com a presença garantida por sua visão. A presença ausente do espírito não pode assegurar a presença de um corpo. É assim que se perpetua a presentificação do corpo morto ressuscitado, pela necessidade de se ver o corpo se elevar reintrojetado de vida. Ou ainda, é nessa curiosidade vaidosa — como se o olhar próprio fosse critério para autenticar a existência de algo ou alguém — que vemos que os que creem precisam de uma presença material para de fato acreditar em outra presença, aquela que é carregada de ausência e partida, de noite. Assim como foi necessário aos fiéis ver Jesus subir aos céus — garantindo assim a possibilidade de se crer em uma vida pós-morte, vida que supera a morte, que a atravessa —, também se toca o corpo dos mortos como forma de certificação de sua morte. Há, na compreensão sobre a presença na história bíblica, a necessidade de uma certificação sempre material. A fé necessita de realidade material. Por isso, a presença ausente pertence ao dia, pois pertence à materialidade necessária que se desdobra sobre qualquer metafísica.

O ressuscitado morto quer o dia, caminha para o dia. Blanchot compreende dessa relação — entre a ressurreição do morto e o dia — que a morte só pode pertencer à noite. Portanto,

¹⁵ A Bíblia, originalmente escrita em três línguas — aramaico, hebraico e grego —, foi traduzida para o latim entre os séculos IV e V por São Jerônimo. Essa tradução acabou se consolidando como Vulgata, que é como se chama qualquer edição que tenha um caráter mais popular e seja mais difundida.

¹⁶ Autores como W. E. P. Cotter e W. Morris defendem que a inserção da negação consistiu em um erro de tradução.

volto à cena da ressurreição do Lázaro bíblico. Lázaro, irmão de Maria e Marta, estava enfermo. Os três haviam conhecido Jesus em outra ocasião, na unção de Maria. Ambas as irmãs, Maria e Marta, recorreram a Jesus em súplicas pelo irmão. Jesus esperou dois dias, após a visita das irmãs, antes de partir em direção à Judeia, onde se encontrava Lázaro. Quando Jesus anunciou a sua partida, os discípulos o questionaram acerca dos perigos que a viagem oferecia; a resposta de Jesus foi: “Não há doze horas no dia? Se alguém andar de dia, não tropeça, porque vê a luz deste mundo. Mas, se andar de noite, tropeça, porque nele não há luz” (Jo, 11:8-10). Ou seja, a morte pertence à noite, pois é só na segunda noite que a imprecisão se faz presente. Se após a morte de Jesus sua presença foi sentida a partir de outra possibilidade de presença, aquela que superou a morte, foi porque essa presença outra já fora profetizada por ele. Isso não ocorre com o Lázaro bíblico, que, em sua ressurreição, é a voz passiva: (1) as irmãs de Lázaro suplicam pela vida do irmão, não ele; (2) ao saber da enfermidade de Lázaro, Jesus demonstra haver uma destinação sobre o episódio profético: “Esta enfermidade não é para a morte, mas para as glórias de Deus, para que o Filho de Deus seja glorificado por ela” (Jo, 11:4); (3) Jesus impõe aos discípulos a sua decisão sobre o caso Lázaro: “Lázaro, o nosso amigo, dorme, mas vou despertá-lo do sono” (Jo, 11: 11- 27) . A morte e o sono são associados à noite por Jesus, obscuridade que inviabiliza a ressurreição do morto, viabilizando somente a da morte. Blanchot (1950, p. 42) relaciona esse deslocamento da ressurreição do dia para a ressurreição operada à noite à ressurreição do seu “único Lázaro verdadeiro”.

Voltemos à ressurreição de Thomas, que, ao contrário do Lázaro bíblico, se movimenta incansavelmente, tentando tanto romper com a força que trabalha nele, e sobre ele, quanto afirmá-la. Thomas é a ambiguidade do desejo: deseja tanto a noite que é como se a repudiasse; seus passos são dados como que por um corpo que não é o dele, mas que deseja tanto ir quanto ficar. Trata-se, então, de uma ressurreição meramente opositiva àquela do dia? Não, a ressurreição de Thomas é verdadeira, mas não porque ela subtrai a vida ou vice-versa — não se trata de um regime de oposição reversamente valorativo. Ela é verdadeira porque em um gesto só une a vida e a morte. Thomas não escapa à morte nem à vida; ele cava a sua tumba enquanto cai morto nela. É sempre um gesto duplo: a morte presente, a ausência presentificada em um sujeito morto que se movimenta e articula. Nesse contexto, a morte vívida de Thomas se assemelha à concepção cruel do Héliogabalo em Antonin Artaud (1991, p. 4), tido como aquele que nasceu em uma “intensa circulação de esperma” e morreu cercado por “uma intensa circulação de sangue e excremento”. Ambos existem na ambiguidade, caminham entre o testemunho e a ficção e fazem pensar a presença da ausência enquanto questão da obra.

Jean-Luc Nancy, em “Résurrection de Blanchot” (2005), apresenta uma leitura que, segundo Bident (2008c, p. 93), se mostra “autodesconstrutora da cena do *Noli me tangere*”. Leitura que me guia, em um primeiro momento, pelo caminho que o tema da ressurreição percorre na obra blanchotiana, embora o texto de Nancy se restrinja à leitura de *Thomas l’Obscur*. Não se trata também, da parte de Nancy, de reconsiderar o que Blanchot disse para melhor dizê-lo; trata-se, sim, de enunciar o lugar que o pensamento sobre a ressurreição, ou ainda, a operação da ressurreição, constitui em relação à concepção de obra e desobra na obra blanchotiana. Nancy (2016, p. 255) indica, já no início de seu texto, que talvez haja um motivo por trás da evocação da ressurreição em Blanchot, contudo “ele está mais presente, talvez, nos relatos, onde no entanto as temáticas se deixam necessariamente isolar com menos facilidade enquanto tais”. Isto é, a obra de Blanchot se mostra, em grande medida, associada à temática da morte. Constantemente, apesar do deslocamento de sua obra a partir da concepção de “neutro” — que terá, aqui, um momento de aparição em que será relacionada à temática central deste trabalho —, a morte é pensada como uma questão própria à linguagem, enquanto apelo ineficaz dentro do regime de alteridade. Essa mesma alteridade leva Blanchot ao pensamento sobre o neutro, pensamento que também já se anunciava em *Thomas l’Obscur*, obra que leva esse nome menos devido ao momento em que o personagem é *Lázaro* e mais em razão do modo como era chamado Heráclito: o Obscuro. Diógenes Laércio foi o autor do apelido de Heráclito; dizia ele que os escritos heraclitianos eram tão obscuros quanto as profecias dos oráculos. Blanchot evoca a figura de Heráclito ao afirmar que o fragmento é a expressão do pensamento sobre o neutro. Essas são suscitações que permitem, mais uma vez, ver como a morte, o sono, a noite, o neutro e, sim, a ressurreição caminham ao longo da obra blanchotiana.

Nancy reconhece o movimento que a ressurreição opera em relação à morte, pois é agindo mutuamente, se consubstancializando, que ambas se realizam e permitem que seja realizado aquilo que concebemos como obra. A promessa de Nancy (2016, p. 255), que adianto ter sido sublimemente cumprida, é de abordar, em *Thomas l’Obscur*, esse movimento de enlace entre morte e ressurreição, sob o argumento de que abarcar toda a obra de Blanchot nessa chave exigiria um estudo maior: em suas palavras, “seria objeto de um livro inteiro”. Nancy reconhece no primeiro romance blanchotiano a temática da ressurreição da morte como rara; tal raridade estaria apoiada na cautela necessária para se tratar daquilo da ressurreição que diz respeito à sua versão cristã. Assim, segundo Nancy (2016), Blanchot, sabendo do perigo contido nessa resignificação bíblica — pois ela não só possibilita pensar as relações mais diversas sobre as necessidades da fé em relação à presença material e metafísica, mas também aproxima a obra do argumento religioso —, a teria comunicado somente uma vez: “único Lázaro verdadeiro”

(BLANCHOT, 1950, p. 42). Contudo, a tese que sustento aqui é de que Blanchot se arriscou mais de uma vez.

Nancy aponta para a necessidade de questionarmos a proveniência cristã da ressurreição de Thomas, argumentando que haveria um motivo pelo qual Blanchot teria optado por esse em detrimento de outros termos que utilizaria para expressar a mesma operação posteriormente em sua obra, em especial *désœuvrement* (BLANCHOT, 1962) e “reconhecimento” (BIDENT, 2013). Do mesmo modo, rapidamente Nancy observa que essa substituição distanciaria Blanchot dos riscos que a reescritura de *Lázaro* traria, mas também permitiria compreender que o movimento blanchotiano é feito de forma calculada. Pode-se dizer que isso seria um impulso do jovem Blanchot? Esse é um questionamento que restará aberto até que essa aposta possa chegar ao seu fim, justamente porque ela implica uma análise por vir neste trabalho. De volta à cena de Thomas:

Ele encontrou respiração na asfixia. Ele encontrou a possibilidade de andar, vendo, gritando em uma prisão onde ele estava confinado no silêncio e na noite impenetrável. Estranho horror como o dele, enquanto, cruzando as últimas barreiras, ele apareceu sobre a porta estreita do seu sepulcro, não ressuscitado, mas morto, e tendo a certeza de ter sido arrancado, ao mesmo tempo, à morte e à vida. Ele andava, múmia pintada; ele olhou para o sol que tentava fazer um rosto sorridente e vivo aparecer em seu rosto ausente. *Ele caminhava, o único verdadeiro Lázaro cuja morte mesma fora ressuscitada.* Ele avançava, passando pelas últimas sombras da noite, sem perder nada da sua glória, coberto de grama e terra, indo, sob a queda das estrelas, com um passo igual, o mesmo passo que, para os homens que não estão envolvidos em uma mortalha, marca a ascensão ao ponto mais precioso da vida¹⁷ (BLANCHOT, 1950, p. 42, tradução e grifo nossos).

A interpretação que faz Nancy se desenrola sobre a expressão evangélica que a cena traz: “E, tendo dito isso, clamou com grande voz: Lázaro, vem para fora. E o defunto saiu, tendo as mãos e os pés ligados com faixas, e o seu rosto, envolto num lenço. Disse-lhes Jesus: Desligai-o e deixai-o ir” (Jo, 11:43-44). O Lázaro ressuscitado por Cristo levanta e caminha entre os homens, de volta à vida, por isso não pode ser verdadeiro. A verdade da morte só pode ser encontrada na morte, por isso o *Lázaro* blanchotiano ressuscita para a morte, caminha morto para o além do sentido, adentra na noite que é a morte. Nesse contexto, há ainda o sentido dado

¹⁷ No original: « Il retrouvait le souffle dans l’asphyxie. Il retrouvait la possibilité de marcher, de voir, de crier au sein d’une prison où il était confiné dans le silence et le noir impénétrables. Étrange horreur que la sienne, tandis que, franchissant les derniers barrages, il apparaissait sur la porte étroite de son sépulcre, non pas ressuscité, mais mort et ayant la certitude d’être arraché en même temps à la mort et à la vie. Il marchait, momie peinte; il regardait le soleil qui s’efforçait de faire paraître sur sa figure absente un visage souriant et vivant. Il marchait, seul Lazare véritable dont la mort même était ressuscitée. Il avançait, passant par-dessus les dernières ombres de la nuit, sans rien perdre de sa gloire, couvert d’herbes et de terre, allant, sous la chute des étoiles, d’un pas égal, du même pas qui, pour les hommes qui ne sont pas enveloppés d’un suaire, marque l’ascension vers le point le plus précieux de la vie ».

à caminhada de Thomas, que se sabendo morto avança cada vez mais na morte, cada vez mais na desobra que escapa a toda palavra que queira trazer lógica à loucura do dia. Ou seja, não é Thomas que avança: é como se possuído, desposado pela morte, ele desse vida a ela. A morte, de forma plena, desobjetificada da vida, avança se transformando, ressignificando a si mesma e, enfim, podendo compreender a si como “a extremidade, onde se retorna e se destaca o acesso da vida ao que não é nem o seu contrário, nem o seu além, nem a sua sublimação, mas somente, e ao mesmo tempo, infinitamente, o seu inverso e a sua iluminação pela face mais obscura, a face de Thomas”; do mesmo modo, observa-se que o personagem não tem rosto — “ele olhou para o sol que tentava fazer um rosto sorridente e vivo aparecer em seu rosto ausente” (BLANCHOT, 1950, p. 42). Se seguirmos o argumento levinasiano, que Blanchot adota mais tarde, segundo o qual perceber o rosto é perceber a alteridade, Thomas torna-se ambíguo mais uma vez em sua ambiguidade. A ausência de rosto pode causar a estranheza necessária à alteridade? Ou o rosto ausente causaria justamente a estranheza, só que de outro tipo? Um aceno à luz obscura que destaca a cabeça de Thomas, que possibilita o aceite à ambiguidade como possibilidade de movimento do sentido para além daquele que nos é dado pelo dia, pela luz do dia. Ou ainda, como diz Bident (2008c, p. 92): “nem Édipo, nem Acéfalo”.

Assim, o caminhar para Thomas não é guiado por uma busca pela profundidade. Tal como o penetrar na segunda noite, na morte, o caminhar é uma repetição que não se acaba; é encontrar nada além da ausência de profundidade; é, portanto, ir ao encontro do não-essencial. Ocorre o contrário com o Lázaro de Cristo, que caminha na vida, vivo e em busca de algo essencial que pertence ao dia, à luz divina daquele que disse “venha a mim, eu sou a ressurreição” (Jo, 11:25). A ressurreição de *Lázaro*, o verdadeiro, permite pensar a obra blanchotiana na suspensão do sentido em sua anterioridade e posteridade, dignificando o fora cronológico que, inevitavelmente, leva ao fora do sentido, tal como conhecemos pelo dia — e que se encontra sempre no rosto do *Lázaro* blanchotiano.

2.3 SAÍDO DO TÚMULO: A VERTIGEM DA SUSPENSÃO DO ENTRELUGAR

Quando criança, eu sempre ouvia as pessoas falarem sobre a questão do túmulo. Mas, afinal, o que seria propriamente uma questão sobre o túmulo? Era como se, por algum meio, as pessoas tivessem um acesso à morte que não se dava por sua irreabilidade — portanto, por seu porvir. Contudo, era justamente nessa irreabilidade que se elaboravam pensamentos sobre a possibilidade de uma entremorte: falava-se sobre o temor de se descobrir morto dentro de um caixão, dentro já do túmulo e sem a possibilidade de sair. Eu ouvia sempre a pergunta: e se eu

for tido como morto e despertar quando já estiver enterrado? Não quero com essa memória — pois a compreendo no mesmo sentido em que Blanchot (2011a, p. 254) compreende as recordações: “reconstituições deliberadas e metódicas, obras de reflexão, algumas vezes de arte e de ciência” — alcançar qualquer âmbito psicanalítico. Quero, sim, com essa memória, pensar como o *Lázaro* de Blanchot me é estranhamente familiar. Sim, estranhamente, pois agora reconheço que desde a minha infância já pensava sobre a possibilidade de habitar um lugar ausente: estar aprisionada entre a vida e a morte. Isso porque falar sobre a morte consiste em falar do irreal do presente: se eu morrer, quando falo sobre a morte não estou morta. Por outro lado, se estou viva, antecipo constantemente essa cena final em sua inapreensão, pois a morte ainda não me ocorreu. Sei que, de minha morte, só me sobrar a meia morte, pois apreenderei o evento parcialmente; a outra parte será apreendida por aquele que me vê morrer. Nem ele, nem eu teremos a minha morte como um todo; a minha morte nos estará para sempre subtraída. No túmulo, não serei *Lázaro*: serei somente Thomas morto. Portanto, habito entre a vida e a morte: a vida daquela que fala, que escreve, que vive; a morte daquela que fala, que escreve e que vive sobre o túmulo que é o encerramento do mundo contido no verbo.

Se vivo, se morro, se falo e escrevo é porque sou vida e morte em um fora do tempo que me chega justamente pelo tempo dos verbos, pelo tempo verbal. Ao falar, resgato o pretérito daquilo que não mais pode ser, daquilo que, se repetido, será outro evento, será o suplemento. De minha memória fixada em tempos que não são, me resta somente a vertigem, a falsa sensação de movimento. Desmascaro, mais uma vez, a linguagem ordinária. Ora, o tempo verbal é aquele que, unido aos modos verbais, descreve como e quando as ações ocorrem, ocorreram ou ocorrerão. Ainda que eu considere que o passado, de fato, não pode estar aprisionado em um tempo que não mais é, reconheço a inexpressividade da lembrança nas palavras do relato de algo acontecido. Ainda que considere o tempo futuro (“eu morrer”), o devir é incapturável pela sentença do presente. Ainda que considere o presente, no qual estou sentada escrevendo — “estou escrevendo” —, quando escrevo, o meu pensamento já não é mais o mesmo. O tempo verbal nunca me convém: ou está sempre atrasado ou me é sempre impreciso, lhe falta a presença do instante e lhe sobra a presença suplementada da coisa. Eis a eterna diferenciação.

Em que pese a densidade de um corpo enclausurado entre o dentro e o fora da morte e da vida, era essa possibilidade de não-lugar que amedrontava aqueles que eu ouvia quando criança; era o desconhecido e por isso inominável; era o temor de se tornarem todos *Lázaros*. Trata-se, mais uma vez, de uma questão de presença, de ser vivo como presente, negando a todo instante a instabilidade do entrelugar, da quase morte, ainda que a temendo. Por vezes, esse

temor se converte em palavras que, além de serem atos de negação do que a morte é, suplementam-na com mais uma morte: conter a morte dentro do que se pensa sobre ela. Isso demonstra a enorme dificuldade de se pensar o desconhecido como tal, de se buscar uma linguagem que rompa com outros modos de dizer, que seja propriamente a linguagem do neutro. Mas seria possível uma linguagem do neutro para além do espaço literário? Uma subversão do verbo que sentencia o tempo das coisas? Uma linguagem que não enclausure? Sim, isso já foi feito — e, por mais que eu escreva isso no particípio passado, sentenciando e localizando “isso” em um tempo, o que demonstrarei aqui é a continuidade desse passado enquanto ruptura com essa localização; falo de Heráclito.

É em Heráclito que encontro *Lázaro*, mais uma vez, em Blanchot. Como já adjetivado, Thomas é o Obscuro, assim como *Lázaro*, pois ambos pertencem à noite e, portanto, ao enigma que a ela pertence; Heráclito, o Obscuro, também é enigma, pois ele também caminha na contraluz entre os opostos. Em *L’entretien infini* (1969), Blanchot dedica um capítulo¹⁸ a pensar a palavra-enigma do filósofo pré-socrático, assim como a pensá-la por meio da tese de Clémence Ramnoux: *Héraclite ou l’homme entres les choses et les mots* (1959). No texto em questão, “Héraclite”, Blanchot (2007a, p. 10) evidencia uma linguagem eternamente nova, o vocabulário sagrado próprio aos gregos antigos: (1) a linguagem de encantamento narrativo, aquela que pertencia aos nomes divinos, às lendas, às tradições e à mitologia; (2) já a outra linguagem é aquela dos nomes de poder: “Caos (a dilaceração primordial ou o vazio), a Terra entendida como a firmeza primordial, a Noite, que se cinde em noite e dia, os Filhos da Noite, a Morte, o Sono — são decerto nomes ainda sagrados”. Por volta do século IV a.C., surge uma linguagem misteriosa em posse dos mestres da fala, uma linguagem de discursos sobre a natureza. Nessa linguagem eternamente nova, os verbos se ligam não mais ao tempo verbal, mas a uma espécie de essência incapturável que se anuncia pelo que foi chamado de *physis*. O vocabulário sagrado assume ares mais sóbrios, justamente para esconder aquilo que não se pode nomear; os verbos se fazem estáticos e dinâmicos, os verbos designam a não designação. No fragmento 32, Heráclito (1993, *apud* BLANCHOT, 2007a) diz: “O Um-a-Coisa-Sábia esomente Ela: ela quer e não quer ser dita com o nome de Zeus”.¹⁹ Tal fragmento chama a

¹⁸ Trata-se de um texto produzido a partir da tese de Clémence Ramnoux e que serviu como prefácio quando da publicação da tese em livro, em 1968.

¹⁹ Optei pela tradução feita por João Moura Jr. do fragmento 32 — “L’ Un-Ia-Chose-Sage et Elle seule: elle veut et ne veut pas etre dite avec le nom de Zeus” —, presente em *A conversa infinita: experiência-limite* (2007a). Entretanto, a tradução mais utilizada é a feita por Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski, presente em *Os pensadores originários*: “O Uno (Ho Hèn), o único sábio (tò sophòn mounon) não quer ser chamado (legésthai ouk ethélei) e quer (kai ethélei) com o nome de Zeus (Zenòs ónoma)” (ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO, 1993, p. 67).

atenção de Blanchot pela percepção que traz do neutro: Heráclito quer se aproximar de algo que não pode ser apreendido pela palavra, algo que, ao mesmo tempo que é inapreensível, também é único em sua multiplicidade. Isto é, ao dizer “O Um”, o filósofo reúne tanto o plural quanto o singular para expressar o desconhecido, isso porque o artigo definido “o” designa aquele “um” que ninguém conhece. Portanto, trata-se da singularidade do neutro, que em sua impessoalidade é indefinível e múltipla do mesmo modo. Para Blanchot (2007a, p. 12), tal modo de operar a linguagem concentra a potência do enigma em sua duplicidade (definição indefinida) e uma “simplicidade disjunta à qual responde o enigma da variedade das coisas”.

É na união entre palavras antagônicas — e, por isso mesmo, recíprocas — que Heráclito acerca o enigma, que enlouquece a palavra em sua junção disjuntiva e, como diz Blanchot (2007a, p. 12), constitui “signos intercambiáveis”. Tais palavras dissimulam a racionalidade e preservam o enigma, o mistério do neutro. Nesse sentido, as palavras são postas à prova em seus sentidos por um refinado jogo de tensão em relação aos seus opostos; o arranjo que Heráclito opera, ao mesmo tempo que ressalta a existência de uma Diferença secreta, denota também a unidade suficiente de cada junção de palavras. Heráclito, então, demonstra que a sua filosofia trata daquilo que não se domina, sua filosofia opera na alternância entre as palavras para proteger aquilo de que não se pode falar. Recordo, então, que Heráclito é grego e pertence a uma época em que deuses e humanos dialogam — a fala misteriosa era a fala divina —, mas também recordo que a fala heraclitiana era obscura mesmo para os gregos que falavam e caminhavam junto aos deuses. É por esse motivo que ela talvez seja uma fala mais divina. Heráclito, assim como *Lázaro*, é a reunião de dois contrários; ambos são a fala que reconhece em um sujeito o seu próprio contrário. Ambos, Heráclito e *Lázaro*, são o enigma que se insinua na junção disjunta “Vigília-Sono”. Heráclito e *Lázaro* são divinos e também mortais: se o primeiro fala de modo divino — demonstrando o poder misterioso das palavras —, o segundo reúne a morte e a vida em si. Mas essa relação se aprofunda ainda mais quando encontro em uma nota de rodapé a leitura de Blanchot unida à interpretação de Clémence Ramnoux sobre os fragmentos de Heráclito:

Cito como ilustração esses exemplos: “Vida-Morte” está acoplado com “Vigília-Sono”: “A morte é tudo o que vemos acordados, e tudo que vemos dormindo é Sono”, fragmento que parece reservar um lugar à palavra Vida, que está ausente, mas que chama a palavra Morte, de modo que podemos ler (uma das leituras possíveis): “É Vida-e-Morte o que descobrimos ao acordar”, e interpretar, tal como faz Clémence Ramnoux: a vigília é descobrir que vida e morte estão necessariamente ligadas, enquanto os homens adormecidos continuam a viver-e-morrer uma falsa aparência de vida mantida. Ou então Vida e Morte se trocam, trocando reciprocamente de função, sendo ora verbo, ora complemento, e temos as fórmulas notáveis: viver a morte, morrer a vida, com que nos deparamos em vários fragmentos. Composto-se com o

par homens-deuses, elas nos dão este movimento de linguagem extrema: “Imortais, Mortais: aqueles vivendo a morte destes; estes morrendo a vida daqueles” (fragmento 62). Jogo de troca, cuja fórmula geral indica o fragmento 88: “Invertidos, estes tomam o lugar daqueles, aqueles tomam o lugar destes” (BLANCHOT, 2007a, p. 13).

Isto é, para Heráclito, na palavra “morte” está contida a palavra “vida”. Ambas constituem o mesmo movimento de negação e afirmação: tanto a vida está contida na morte quanto a morte está contida na vida. Heráclito soube da relação inessencial que há nos opostos e, mais do que compreender que, de uma só vez, eles são indissociáveis, soube que o que os une é propriamente a Diferença que os separa. Do mesmo modo, Heráclito compreendeu que nunca desvendaria o enigma e, penso, que nunca quis desvendá-lo. Reconheço, então, que Heráclito já conhecia *Lázaro*, pois já reconhecia a existência do enigma como enigma, e é na linguagem que o filósofo encontra a possibilidade de dizer mais do que pode ser dito. Ou seja, é na linguagem que entra em contato com o enigma contido na relação secreta dos opostos. Nesse sentido, tal como diz Blanchot (2007a, p. 18), encontramos na linguagem heraclitiana “o primeiro cosmos, a primeira ordem, secreta, poderosa, enigmática, sobre o qual o homem, em nome dos deuses, conspirou para exercer um domínio capaz de se estender a outras ordens”. “Em nome dos deuses”: a linguagem grega é uma linguagem divina; a linguagem de Heráclito é aquela entregue à soberania misteriosa da Diferença. Os primeiros físicos, entre os quais Heráclito se destaca pela rejeição à “verdade” que se traduziria na detenção e na fixação do movimento, tinham como preocupação essencial a ordem e a essencialidade das coisas, a *physys*. Contudo, revestido de sobriedade, Heráclito se mantém em pacto com o enigma, portanto com a não-verdade divina.

A ordem segundo a qual o filósofo opera é propriamente a de Nyx (deusa da noite): Vida-Morte e Vigília-Sono são os seus filhos. O mito, aqui, vem contribuir para aquilo que podemos pensar com Heráclito e a partir dele sobre a escolha da Diferença em detrimento dos diferentes. Nyx, conhecida como a deusa da noite, era também filha do Caos e irmã gêmea de Érebo (deus das trevas); sozinha, Nyx gerou, entre os seus filhos, os irmãos gêmeos Morpheu (deus do sono) e Tânatu (deus da morte); ambos não tinham pai. Em oposição, Nyx e Érebo também tiveram filhos, entre eles Hemera, personificação do dia. Isso demonstra que o resultado de uma junção entre negativos (a noite e as trevas) lhes é oposto (o dia). É da noite que tudo vem, tanto a possibilidade do dia quanto a da morte e do sono. Assim, Hesíodo, em sua *Teogonia*, descreve por meio dessa linguagem divina própria ao seu tempo a deusa dos mistérios noturnos, em posse da vida e da morte, causadora da beleza da noite, bem como do

seu terror.²⁰ É assim que a deusa constrói diariamente a noite e a possibilidade do dia: quando chega a hora, a noite se revela, pois Nyx cobriu, mais uma vez, o universo com o seu manto negro muito antigo e com buracos pelos quais passam as luzes que ela esconde. Os humanos chamam esses pontos de estrelas: mal sabem eles que Nyx é portadora tanto da luz como de sua ausência, da vida e da morte, da vigília e do sono; ela é a reunião heraclitiana e lazariana dos opostos: “a Noite negra (expressão do Não-Ser, filha do *Kháos*, a noite circunstante e a solitária geradora de todas as forças que marcam pela privação e não-ser a vida do homem) e a referência à sagrada geração (= ser) dos outros imortais sempre vivos” (TORRANO, 2007, p. 23).

Aproximo-me, então, daquilo que em Heráclito se liga a essa sabedoria dita arcaica. Se a Noite é a potência de não-ser, é porque ela também priva tudo de ser durante a sua permanência. As Musas que habitam o seu interior (filhas de Zeus e da Memória), apesar de parecerem se opor à desordem, ao não-ser, encontram no reino da Noite a sua força originária; é na potência de sua própria negação que as Musas encontram sua essência para existir no dia. Nesse sentido, de acordo com Torrano (2007, p. 23), Heráclito se liga à linguagem dos deuses, pois, assim como as Musas, ele, por meio do uso que faz da linguagem, demonstra que em cada coisa está contido o seu contrário — sabedoria essencialmente obscura dos que reconhecem a soberania da Noite: as Musas, Thomas, *Lázaro* e Heráclito. A Noite é, portanto, a deusa que trabalha pela ordem e pela desordem, se tornando a divindade da Diferença. O conflito constante entre os opostos os indissocia eternamente, e é assim que as Musas trazem à luz do dia a diacosmese que confirma a Noite como meôntica: “[...] (geradora do sono. Da morte, dos massacres e do esquecimento) e, ao nomear as gerações (= os seres) divinas fazendo-as presentes por força da belíssima voz [das Musas], nomeia também a Noite, dando-lhe por fundamento o ser-nome” (TORRANO, 2007, p. 23). É assim que as Musas presentificam a realidade cósmica da Noite: por meio de seus Cantos.

Nesse sentido, chamo a atenção para essa experiência, a do Canto. Se é também por meio do Canto que a Noite se consagra — pois a Noite opera por meio de várias potências —, é porque encontramos na poesia arcaica a experiência da linguagem. Essa experiência viabiliza a Presença Divina da Noite. Quando cantam, as Musas presentificam os seres e as presenças; as suas vozes são capazes de provocar em quem as escuta a experiência de perceber, mediante

²⁰ Parágrafos 745 a 760 da *Teogonia*: “Defronte, o filho de Jápeto sustém o Céu amplo de pé, com a cabeça e infatigáveis braços inabalável, onde Noite e Dia se aproximam e saúdam-se cruzando o grande umbral de bronze. Um desce dentro, outro vai fora, nunca o palácio fecha a ambos, mas sempre um deles está fora do palácio e percorre a terra, o outro está dentro e espera vir a sua hora de caminhar, ele tem aos sobreterrâneos a luz multividente, ela nos braços o Sono, irmão da Morte, a Noite funesta oculta por nuvens cor de névoa. Aí os filhos da Noite sombria têm morada, Sono e Morte, terríveis Deuses, nunca o Sol fulgente olha-os com seus raios ao subir ao céu nem ao descer o céu” (HESÍODO, 2007, p. 143).

o pensamento, a existência daquilo que é nomeado por elas. Desse modo, a palavra cantada reúne e mistura a linguagem (nome) com aquilo que se nomeia. Aquele que escuta o Canto das Musas percebe o fundamento de si, pois se conecta à Presença Divina. A linguagem de Heráclito presentifica de outro modo que não o Canto essa presença enigmática da Noite, que, segundo a leitura que faço, é a mesma que Blanchot reconhece na obra heraclitiana de que faz uso. Ora, as Musas eram capazes de, além de presentificar os mundos, os deuses e as dimensões, presentificar os seres de outros mundos, até mesmo os *Lázaros*. Heráclito e Blanchot utilizam as palavras como forma de enigma, de magia e encantamento. Ainda que eu tenha que reconhecer que o canto ontofônico deu lugar à fala ontodíctica — aquela do *logos* —, que surge por meio do discurso e da escrita, o que faz Blanchot é justamente nos chamar a atenção para como essa fala se mantém divina mesmo estando revestida de certo racionalismo. É incontornável, de acordo com essa leitura feita por Blanchot, ver em Heráclito a manutenção dessa fala herdada dos aedos, fala que concentra o “Tudo-Um” heraclitiano.²¹

Diferença entre “Todo” e “Um” que une porque separa. Diferença que, quando tomada pela “lucidez” da linguagem ordinária, aquela do Discurso propriamente dito, nos impõe a escolha de sermos todos Lázaros ressuscitados, Lázaros do dia. Quando a Diferença é filtrada pelo racionalismo messiânico do sentido, a ambiguidade tem de ceder lugar à contrariedade. Nesse movimento, a substituição de uma coisa pela outra passa a reger a vida humana; por isso, Blanchot (2007a, p. 19) nos diz que:

Pode-se viver indiferente e como um sonâmbulo entre noite e dia [Lázaro ressuscitado para a morte], mas uma vez que a severa diferença²² dia-noite se faz presente, a escolha trágica começa: escolher a vigília contra o sono, os deuses claros em detrimento das potências noturnas, escolha sempre trágica, pois o pró e o contra se igualam. Uma das respostas de Heráclito: deve-se escolher sempre a Diferença e não o diferente.

É, então, por meio da linguagem que Heráclito afirma as potências da Noite, isto é, as potências da Diferença — eis onde reside a sua obscuridade. Não à toa, no fragmento 50 constam os seguintes dizeres: “Se ouvem não a mim, Herákleitos Blósonos Ephésios, mas à Fala, é hábil condizer-se que Tudo é Um” (HERÁCLITO, 1993, *apud* TORRANO, 2007, p.

²¹ “No fundo, para Heráclito, o que é linguagem, o que fala essencialmente nas coisas e nas palavras e na passagem, contrariada ou harmoniosa, de umas às outras, enfim, em tudo que se mostra e tudo que se esconde, é a própria Diferença [...]” (BLANCHOT, 2007a, p. 19).

²² Observem que aqui Blanchot está tratando da diferença que somente separa, a diferença da contrariedade, por isso a escrita da palavra sem a letra D em maiúsculo.

23).²³ Tal fragmento demonstra a importância que Heráclito atribui à fala, pois ele compreende que foi a partir da *aoidé* que se chegou ao *logos*: ou seja, o enigma agora pertence aos humanos e aos deuses, desde que a sua fala seja pela e na Diferença libertadora das potências da Noite. Este é outro aspecto em que tal fragmento faz pensar: quando Heráclito reúne ao mesmo tempo que separa, “Tudo-Um”, e anuncia a ipseidade da fala, além de demonstrar a Diferença como fundamento da unidade — nesse sentido, a Diferença entre o eu que fala e a linguagem que fala através de mim (mesmo unidos, ainda separados) —, o filósofo demonstra também a fala em seu próprio enigma. Ora, se há uma Diferença operante entre a linguagem e quem a diz, é porque a linguagem pertence a si mesma: nós somos nesse jogo meros intermediários. Eis que ressoa a questão sobre a linguagem: qual é a sua origem? Qual é o seu fundo essencial? A Noite! Se a fala é autônoma, se a fala é o exercício da Diferença, se é por meio da fala que as potências libertadoras da Diferença/Noite se consagram, se é pela fala que ocorre a Presença-Ausência (o nome traz a presença e ausenta o nomeado), ela também presentifica as potências malélicas. Heráclito, servo da Noite, sabendo do poder libertador das palavras-enigmas, as liberta quando diz, no fragmento 67 (1993, p. 77): “O mistério: dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, saciedade-fome, cada vez que entre fumaça recebe um nome segundo o gosto de cada um, se apresenta diferente”. Tal fragmento demonstra que Heráclito se sabia obscuro, pois sabia de sua servidão à Noite/Diferença, uma vez que, na Grécia Antiga, evitava-se falar o nome de deuses perigosos, pois essa era uma forma de presentificá-los, de lhes chamar a atenção.

Blanchot ainda acrescenta que, certo dia, o deus Apolo resolveu se manifestar a um mortal chamado Admeto, usando como intermediária a boca de um rapsodo, Baquilides. Ele disse: “Tu és apenas um mortal, por isto teu espírito deve nutrir dois pensamentos ao mesmo tempo” (BLANCHOT, 2007a, p. 21). Heráclito, assim como *Lázaro*, vive ao mesmo tempo a clareza e a obscuridade do enigma. Se *Lázaro* vive a sua morte, Heráclito obscurece a linguagem do *logos*; ambos pertencem à enigmática Diferença, ambos a levam à experiência- limite de fazê-la falar, pois esse é o único modo de nela viver, de por ela operar. Ali, na Noite silenciosa, caminham *Lázaro* e Heráclito juntos; ali, ambos utilizam uma linguagem oracular que “não fala, não esconde, mas faz sinal” (BLANCHOT, 2007a, p. 21).²⁴ Heráclito é *Lázaro* saído do túmulo para a Noite e tomado pela vertigem que causa o entrelugar.

²³ Ou ainda, de acordo com a tradução de Clémence Ramnoux do fragmento 50: “En écoutant non pas moi, mais le Logos, il est sage de tomber d'accord pour confesser la même chose: tout est un” (p. 242).

²⁴ “Fragmento 93: ‘O mestre a quem pertence o oráculo de Delfos não fala e não esconde, produz sinais’” (HERÁCLITO, 1993, *apud* BLANCHOT, 2007a, p. 21).

2.4 O COGITO: A ESCOLHA DO LÁZARO DO DIA POR DESCARTES

Em *L'espace littéraire* (1955), no subcapítulo intitulado “La génialité romantique”, Blanchot (2011b, p. 217), ao tratar da obra de arte e de seu papel, escreve: “A arte é ‘o mundo subvertido’: a insubordinação, a exorbitância, a frivolidade, a ignorância, o mal, o absurdo, tudo isso lhe pertence, domínio extenso” — em oposição àquele mundo fundado por René Descartes há ao menos três séculos e que continua a ressoar em tudo que diz respeito à seriedade, à ciência, à ordem. Por mais que o Cogito do dia tenha aversão ao enigma que é próprio do mundo da arte, para o *Cogito*²⁵ da noite tal sentimento se mostra ineficaz. Uma vez que o Dia pertence à Noite e a Vida à Morte, a razão também pertence à desrazão.

Como ressaltado por Bident (2008b) em *Maurice Blanchot: de la chronique à la théorisation*, Blanchot escreve incessantemente durante os anos da Segunda Guerra: suas críticas literárias tratam de diversos autores, entre eles René Descartes, com quem mantém um diálogo ao longo de sua obra. Tal diálogo, apesar da mudança do olhar de Blanchot sobre Descartes — pois a cada vez ele parece contornar mais o anticartesianismo —, se mantém duplo, ora se aproxima, ora toma distância. Acontece que não se pode esperar de Blanchot um olhar único (no sentido de Unidade), que não privilegie a multiplicidade e, portanto, a Diferença. Blanchot é crítico à imposição do conceito como instrumento binário, às constatações modernas sobre a unidade da verdade, do conceito, do fechamento da linguagem. Contudo, isso não o leva a repelir Descartes — notem: Descartes, e não o racionalismo obsessivo que sua teoria deixa como herança. De Descartes, o que interessa a Blanchot é o que o liga ao que o filósofo quer negar: o não-pensamento. Se o Cogito funda o sujeito na Modernidade, Blanchot, além de suplementar o Lázaro bíblico, suplementa o Cogito cartesiano quando possibilita, com Thomas, a existência de um pensamento na morte. Isto é, o *Cogito* da noite pode ser lido desta forma: *penso, logo não existo*. Que pese nisso uma operação de oposição, a qual Blanchot está sempre a denunciar; mas, olhando mais de perto, vejo que uma dupla leitura sobre Descartes habita a obra blanchotiana, o que é demonstrado em textos que nem sempre tratam estritamente de Descartes, salvo *Une vue de Descartes* (1941), mas nos quais o filósofo é citado em um momento ou outro. Isso demonstra que o que encanta Blanchot não é o conteúdo do pensamento cartesiano, mas o seu aspecto formal, que também encanta a Paul Valéry, como se pode conferir em *Les Pages Immortelles* (1941).

²⁵ O realce no *Cogito* da noite, diferindo-o do Cogito do dia, opera do mesmo modo que o realce no *Lázaro* de Blanchot.

Em 1941, após a publicação da obra de Valéry sobre Descartes, Blanchot publica, no *Journal de débats*, uma crítica literária sobre a leitura que o poeta faz do filósofo. Nessa crítica, além de tratar da leitura de Valéry, Blanchot deixa estar a sua própria leitura sobre Descartes. Blanchot (2007b, p. 57, tradução nossa) escreve que, apesar do desprezo que Valéry nutria pela metafísica, restava-lhe uma grande admiração pelo autor da metafísica moderna, pois, antes de tudo, “ele [Valéry] tinha a necessidade em seus devaneios de ir e retornar a esse pensador, cuja forma de pensamento, independentemente de seu conteúdo, pressupõe um enigma extraordinário que aparece não como o de um homem, mas como o do próprio espírito”.²⁶ Tal necessidade se pauta não no conteúdo, mas naquilo que em Descartes se mostra mais potente: a certeza sobre si mesmo. Nesse sentido, Blanchot, ao escrever sobre a leitura valeryana, demonstra também o que em Descartes o encanta. O Cogito, nesse contexto, mais do que mostrar uma soberania orgulhosa de si, traz à luz a audácia que nenhum filósofo havia então imposto: o seu próprio eu como fundamento para o conhecimento e para a criação e como justificativa para o mundo que nos é dado. Quando falo do eu, não me refiro ao “eu” do Cogito, mas do eu que o atravessa, o eu de Descartes. Isto é, o Cogito é, segundo a leitura de Blanchot e Valéry, o método pelo qual Descartes traz ao mundo a sua certeza sobre si; o Cogito é um instrumento para a potência cartesiana. Descartes se coloca em cena no sentido que Blanchot (2007b, p. 60, tradução nossa) sugere: “[...] sua presença no teatro do pensamento nos faz entender o monólogo mais pessoal e atravessar esse monólogo nos forçando a ser nós mesmos [...]”²⁷. É nesse teatro que Blanchot e Valéry encontram Descartes; é acompanhando letra por letra da intimidade da fala cartesiana, cada afirmação de si em seu monólogo intitulado *Discurso do Método* (1641), que ambos chegam à estrutura íntima do espírito cartesiano — espírito que não suprême por suas conclusões, e sim pela retenção de um pensamento enigmático que ele faz parecer claro. Descartes revela mais do que um sujeito: ele revela a existência de um enigma pela aproximação que dele faz. Karl Jaspers, a quem Blanchot cita no texto em questão, reconhece também tal enigma na filosofia cartesiana, dando destaque a ele em sua obra *Descartes et la philosophie* (1937). Prova desse enigma, para ambos, se tem quando Descartes, ao descobrir os princípios universais de uma ciência, tem sonhos que atribui a um gênio maligno, recorrendo a Deus e à *Sainte Vierge* para confirmar a sua descoberta de fé sobre si mesmo: o Cogito.

²⁶ No original: « Il était dans la nécessité de ses rêveries de venir et de revenir vers ce penseur dont la forme de la pensée, indépendamment de son contenu, suppose une extraordinaire énigme qui apparaît non pas comme celle d'un homme, mais comme d'elle même de l'esprit ».

²⁷ No original: « sa présence sur le théâtre de la pensée, faisant entendre le monologue le plus personnel et à travers ce monologue nous forçant à être nous-même ».

Blanchot ressalta que Jaspers faz uma leitura da descoberta cartesiana do Cogito sublinhando os seus enigmas e o caráter simbólico que ali se encontra: Jaspers se questiona incessantemente se a clareza racional de Descartes não é uma forma de agência do demônio sobre ele. Nesse sentido, Jaspers atribui a exatidão cartesiana ao poder essencial que é dado pelo enigma ao humano. Ou seja, se em Descartes, como destaca Jaspers, encontramos um

homem completo, seguro, um aristocrata realizado — como Blanchot (2007b, pp.61-62, tradução nossa) escreve sobre os seus retratos: “a grandiosa reserva de seu rosto, a força orgulhosa de sua atenção. A ausência de todos os devaneios, em vez de um signo de indiferença para com o mundo dos sonhos”²⁸ —, é porque ele compreende que podemos ter apenas uma

interpretação do enigma intransponível que paira sobre a origem do pensamento como fundamento da existência humana. Descartes compreende que é da sombra do enigma, da noite, que vem o pensamento; sabendo-se refém dessa força, decide transparecer o domínio sobre ela, ao menos no palco da tradição filosófica. *Lázaro do Dia*, sim, pois o Cogito deixa uma herança segundo a qual veio a se fundar toda uma tradição que ignora o enigma, ou mais, que o desqualifica; *Lázaro da Noite*, sim, pois reconhece o poder dos sonhos, a soberania da noite e, por isso, forja um eu sobre ela para si e para os outros pensantes. Não se sabe ao certo se essa seria uma forma de vida mais válida, mais tranquilizadora, mas sabe-se que, para além do rosto firme e cheio de objetividade que Descartes deixava transparecer, existia um sonâmbulo. Em algum momento, *Lázaro* entre a luz e a escuridão, sonâmbulo, Descartes realizou o movimento admirável de transcender o seu próprio sonho e transformá-lo em sua própria consciência de si.

Em *Le livre à venir* (1959), mais precisamente no capítulo intitulado “Claudel et l’infini”, Blanchot retorna rapidamente a Descartes quando discorre sobre o caráter moderno de Claudel. Blanchot (2013, p. 94) atribui a Claudel o mesmo ímpeto que encontramos no pensamento moderno: “de Descartes a Hegel e a Nietzsche, é uma exaltação do querer, um esforço para fazer o mundo, acabá-lo e dominá-lo”. Isso explica, no artista, a potência criativa como soberana, a capacidade de realizar, em sua obra, tudo e o todo — marca incontestável da Modernidade, uma vez que nela encontramos uma extensa gama de pensadores governados pela audácia, segundo a qual todos se voltam mais para si e se fazem esquecer de Outrem. Talvez, em outra ocasião, tal leitura nos aproximasse do que Claudel fez de sua irmã, Camille Claudel.²⁹

²⁸ No original: « la grandiose réserve de ce visage, l’orgueilleuse force de son attention. L’absence de toute rêverie ele-même, plutôt qu’un signe d’indifférence à l’égard du monde du rêve ».

²⁹ A riqueza contextual de certas situações contribui para aquilo que não se cala, que Blanchot (2013, p. 97) nomeia “Gênio tempestuoso”. Esse caráter ambicioso de Claudel não raramente é atribuído à situação de internamento de sua irmã, Camille Claudel, em asilos psiquiátricos. Claudel foi o responsável por interná-la e continuou até o fim da vida de Camille mantendo-a nesses asilos, mesmo com intensa oposição da equipe médica.

Entretanto, Paul Claudel, segundo Blanchot, fez dessa audácia a sua fórmula artística, tanto que, quando questionado sobre a possibilidade de suas obras serem incompreendidas, respondeu: “Pois bem, sempre pensei que não somos feitos para sermos compreendidos, como você diz, na criação, mas para vencê-la... É antes uma luta: parece-me perfeitamente possível e natural levar a melhor, não ser compreendido por ela mas sobrepujá-la” (CLAUDEL *apud* BLANCHOT, 2013, p. 94-95). Por afirmações como essa, Blanchot aproxima Claudel do espírito de seu tempo, ou ainda de Descartes, pois ambos deixam transparecer que a vitória é o único resultado possível; homens que falam assim, ressalta Blanchot, do fundo de si mesmos, são aqueles em que a Idade Média se encontra enterrada, muda.

Em *L'entretien infini*, aparece de forma mais frequente o nome de Descartes. Blanchot, sempre que trata do pensamento moderno, faz menção ao filósofo: ora positiva, ora crítica. No capítulo intitulado “La pensée et l'exigence de discontinuité”, em que pensa a linguagem institucionalizada pelo modelo escolar e universitário — no qual o pensamento busca se estabelecer de forma engendrada e acaba por excluir a experiência dos romances e dos poemas, a não ser que esses sejam objetos de estudo (então, poderão ser estudados a fim de compreender a obra do autor) —, Descartes surge novamente. Acontece que, segundo Blanchot, os romances e poemas são portadores de interrogações, por isso não se encaixam nos moldes da linguagem acadêmica. Nesse contexto, Blanchot cita São Tomás de Aquino como aquele que satisfaz a instituição de ensino pelo seu modo rigoroso e determinado de fazer filosofia; ele ressalta que Montaigne foge à exigência do pensamento contínuo e, então, chega mais uma vez a Descartes. Blanchot (2010a, p. 30) volta ao valor do *Discurso do Método* como obra que escapa à filosofia-ensino e, assim, chega a uma nova forma de fazer e falar: “[...] é que essa forma já não é mais a de uma simples exposição (como na filosofia escolástica), mas descreve o próprio movimento de uma procura, procura que liga o pensamento e a existência em uma experiência fundamental, sendo essa procura a de uma andança [...]”. Tal andança, na qual Blanchot reconhece o método cartesiano, configura um modelo outro em relação ao da filosofia-ensino, com rupturas essenciais às formas do pensamento institucionalizado por meio de uma linguagem que não tem a si mesma como questão. Em *Discurso do Método*, o que aparece é uma linguagem sobre o enigma, uma vez que todo enigma começa com a linguagem. Descartes faz de seu método a sua própria conduta para caminhar em sua interrogação sobre o enigma, o que Blanchot relaciona ao modo como o pensamento se direciona àquilo que procura. Para Blanchot (2010a, p. 30), isso coloca Descartes no palco da tradição de ruptura:

Sócrates, Platão e Aristóteles: com eles, o ensino é a filosofia. O que acontece é que a filosofia se institucionaliza, depois recebe a sua forma de instituição preestabelecida nos moldes da qual ela se instituiu: Igreja, Estado. Os séculos XVII e XVIII o confirmaram por intermédio das exceções gritantes, um dos sentidos dos quais assinalar uma ruptura com a filosofia-ensino. Pascal, Descartes e Spinoza são dissidentes que não têm a função oficial de aprender ensinando.

Sim, Blanchot lê em Descartes uma audácia incontestável e reconhece que somente com tal atitude alguém poderia fundar o mundo moderno. Nesse sentido, Blanchot, ao mesmo tempo que expõe a sua admiração pelo feito cartesiano — como fruto de uma certeza inabalável sobre si e uma incerteza um tanto quanto inabalável sobre o enigma do pensamento —, também o responsabiliza. Ainda em *L'entretien infini*, em “L’oubli, la dérision”, Blanchot retoma o papel decisivo que Descartes teve no “Grande Confinamento” do século XVII. Por um lado, Blanchot faz uma espécie de elogio ao pensamento-ruptura que Descartes opera na instituição filosofia-ensino no mesmo século XVII; por outro lado, em capítulo sobre o pensamento de Michel Foucault em relação à desrazão, Blanchot responsabiliza Descartes pela exclusão da loucura da experiência “legítima” de pensamento e vida. Apresentarei o pensamento que precede essa responsabilização.

Antes de tudo, atento-me à relação estabelecida entre esquecimento, exterioridade e loucura. Esquecer, segundo Blanchot, consiste em um desejo, desejo de não recordar, de inscrever fora da memória. Ao se inscrever em uma exterioridade, aquilo esquecido se torna inatingível, pois passa a habitar na inarticulação que constitui a exterioridade. É nessa inarticulação que Blanchot encontra a estrutura do internamento: se a loucura passa a ser pensada como aquilo que excede a razão, que deve ser esquecido, é nesse movimento que a exterioridade da loucura se torna uma das estruturas mais fechadas. Proibida, a loucura é excluída porque excede a sociedade daquele momento, que vê à luz da razão moderna: “Confinar o exterior, isto é, constituí-lo como interioridade de espera ou de exceção, tal é a exigência que conduz a sociedade, ou a razão momentânea, a fazer existir a loucura, isto é, a torná-la possível” (BLANCHOT, 2007a, p. 174). Nesse ponto, Blanchot atribui a Michel Foucault um abalo na universidade contemporânea, que, por sua vez, teve de abrir os portões para a desrazão. Isso, para Blanchot, demonstra como a humanidade sempre temeu aquilo que a ela escapa, justamente porque é nela, na humanidade, que encontramos o “inumano”. Isto é, a exclusão sempre se respalda na separação daquilo que mais nos amedronta em nós, na separação daquilo que em nós é loucura, que pertence misteriosamente aos humanos. A exclusão se torna, assim, uma estrutura necessária para a manutenção da razão e para a negação

do enigma e de tudo que dele participa: a morte, o obscuro, a desrazão (BLANCHOT, 2007a, 175):

Essa verdade é a morte, de que o leproso é a presença viva, e depois, quando vem o tempo da loucura, é ainda a morte, porém mais interior, desmascarada até em sua seriedade, a cabeça vazia do bobo substituindo o crânio macabro, o riso do insensato em lugar do rito fúnebre, Hamlet diante de Yorick, o bufão morto, duas vezes bufão: verdade inacessível, poder de fascinação que não é apenas a loucura, mas que se exprime por intermédio dela e dá lugar, à medida que se aproxima e se desenvolve o Renascimento, a dois tipos de experiência: uma experiência que podemos chamar de trágica ou cósmica (a loucura revela uma profundidade desconcertante, uma violência subterrânea e como que um saber desmedido, devastador e secreto) e uma experiência crítica que assume o aspecto de uma sátira moral (a vida é fatuidade, escárnio, mas há uma “louca loucura” de que nada podemos esperar, e também uma “sábua loucura” que pertence à razão e que tem direito ao elogio, na ironia).

Eis que, chegando à Idade Clássica, encontramos novamente Descartes. Blanchot diz que dois movimentos se mostram decisivos nesse período: o primeiro acontece com Descartes; o segundo também, em razão de sua sentença. Na primeira meditação, Descartes (2005, p. 94) escreve: “Mas quê? São loucos e eu não seria menos extravagante se me guiasse por seus exemplos”. Com isso, Descartes recusa toda relação com aquilo que excede a razão: afirma que, do mesmo modo que desperto, em vigília, ele poderia supor que sonha, em pleno exercício do pensamento não pode se supor louco, pois a loucura é contrária à dúvida e ao pensar. Blanchot chama a atenção para essa sentença, pois ela viria a determinar toda a história ocidental *a posteriori*. Trata-se, então, da consumação da razão enquanto legitimadora do sujeito que é capaz de alcançar a verdade, ao menos a do dia, pois sobre o obscuro esse sujeito nada pode. A afirmação cartesiana traz à luz uma nova categoria de homem: “só é homem aquele que se consoma pela afirmação do Eu soberano, na escolha inicial que faz contra a Desrazão; infringir, de algum modo, essa escolha seria precipitar-se para fora da possibilidade humana, escolher não ser homem” (BLANCHOT, 2007a, p. 176).

O banimento anunciado por Descartes acrescenta-se ao que dele advém: Blanchot ressalta que o “Grande Confinamento” se produz quase ao mesmo tempo em Paris, quando são encerradas seis mil pessoas. Junto aos “loucos”, e nos mesmos espaços, são detidos todos aqueles que não convêm à sociedade: libertinos, miseráveis, ociosos, entre outros indesejáveis à ordem social. Blanchot reconhece que essa “confusão”, além de macular a posteridade desses grupos, também assinala como a loucura se mantém relacionada a outras experiências-limite, como nos mostra Foucault em *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961). Isso, para Blanchot (2007a, p. 176), demonstra a relação entre “o pensamento livre e o sistema das paixões”. Isto é, o “Grande Confinamento” permite a constituição silenciosa, na reclusão, de um mundo

próprio da Desrazão, mundo esse que se opõe radicalmente à mentalidade proibitiva do Classicismo e do qual a loucura é só uma parte. Nesse contexto, Blanchot pensa também a experiência da linguagem: um espaço fechado em que todos os irregulares convivem; espaço em que a razão, a partir de Descartes, constrói muros simbólicos a despeito de qualquer diálogo, criando na mesma medida uma ex-comunicação. A razão teme perder mais uma vez sua centralidade para esse vazio que fala pela Desrazão; teme mais ainda a liberdade que, mesmo com todo tipo de violência física e mental, habita nos calabouços e celas; e teme com maior força a linguagem de silêncio que fala a violência, fala sem necessidade de representação, fala para além do significado.

A herança desse confinamento nunca mais será esquecida, tanto por aqueles que seguem ao lado dos desarrazoados “sob o céu comum da Falta” quanto pela ciência: “nunca o conhecimento científico da doença mental renunciará a esse alicerce que constituem para ela as exigências morais do classicismo” (BLANCHOT, 2007a, p. 177). Contudo, é a partir do século XIX que a loucura da interpretação médica se desliga da loucura interpretada pelos filósofos. Blanchot, nesse momento, está se referindo à cisão entre o discurso crítico e psiquiátrico que começara a se desenhar, cisão à qual, posteriormente, tanto ele quanto Foucault e Derrida darão importantes contribuições.³⁰ Acontece que é a partir de então que a loucura passa a ser lida como algo a ser desvendado, conhecido e suplementado pela produção de discursos que ora afirmam a sua licença, ora a afirmam como doença. Blanchot destaca aí o caráter positivo que passam a dar à loucura: retiram-lhe a estranheza, a negatividade; insuflam-lhe de positivismo a fim de garantir-lhe um determinismo mais profundo. Isso leva Blanchot a concluir que, se a redução da loucura na Idade Clássica acontece por um silenciamento, um calar-se, a partir do século XIX o que a encerra é a racionalidade própria à Idade das Luzes. Seja qual for a redução, salvaguardadas as distinções simbólicas e científicas, para Blanchot isso denota como as culturas ocidentais sempre estiveram — e estão — preocupadas em manter uma divisão.

Por esse caminho, Blanchot reconduz à escolha de Descartes — o que reafirma a hipótese de que, na obra blanchotiana, o Cogito permanece pensado como uma escolha de Descartes, leitura apresentada tanto em *Une vue de Descartes* (1941) quanto em *L'oubli, la dérision* (1961) — por meio daquelas obras que retomam a linguagem da loucura. Isto é, a

³⁰ Como apresento no artigo “Derrida leitor de Artaud: a negação da obra”, ainda que ilustrando tal cisão pelas leituras de Antonin Artaud e Friedrich Hölderlin feitas no século XIX: “Se de um lado temos o discurso clínico, que traça a impossibilidade de fato, determinante e de caráter irreversível, temos do outro a crítica, que, a fim de proteger a obra ou o pensamento de um artista, faz de casos como o de Artaud também um exemplo. Nesse sentido, a singularidade, tanto de Hölderlin quanto de Artaud, para Derrida, é negligenciada a fim de se provar um posicionamento, seja crítico ou clínico, e que os colocam como objeto fenomenológico de criação literária ou de obra como resultado de estados psicológicos” (DIONIZIO, 2018, p. 217).

escolha de Descartes é questionada a cada vez que em Artaud, Hölderlin, Sade e Van Gogh, por exemplo, encontramos um saber obscuro da loucura. Saber que cria a possibilidade — cada obra o faz a seu modo — do poder em sua ausência de poder, a possibilidade da obra que evoca a ausência de si enquanto obra. A partir disso, Blanchot (2007a, p. 178) lança a questão: “Será que ela [a obra] não poderia chegar ao que talvez seja a dimensão última sem passar pelo que chamamos de loucura e, passando por ela, nela cair?”. A resposta a tal questão se abre a outra pergunta. Primeiramente, a resposta diz respeito à experiência da loucura e da obra, isto é, a loucura é a ausência de obra. Já o artista é aquele destinado à produção de uma obra. O que acontece nesse intercâmbio é que o artista, preocupado tanto com a produção da obra quanto com a experiência da loucura, acaba por ceder àquilo que arruína a obra, ainda que seja por meio do relato desse intercâmbio, tal como se vê desenhar em Artaud, Van Gogh e Hölderlin um sofrimento pela (não) expressão. Tal sofrimento poderia ser tomado como o de uma comunidade,³¹ comunidade infeliz, o que, por sua vez, já se encontra impossibilitado, pois em determinado ponto o sofrimento, ainda que sofrido conjuntamente, não aproxima — apenas se repete o movimento infeliz de caráter sempre anônimo e sem pertença. A infelicidade, mais do que a loucura, que talvez também advenha dela, tem uma potência de desaparecimento, de espectro.³² Ela, a infelicidade, faz desaparecer o si mesmo naquele que, por suportá-la, já está sempre subtraído de si e não pode, sob o poder dela, falar em nome próprio.

O que resta, então, após a escolha do Lázaro do Dia por Descartes e a vala comum na qual as experiências outras foram despejadas? Por fim, em “Reflexions sur l’enfer”, presente também em *L’entretien infini* (1969), se dá, para mim, o encontro final com Descartes — levando-se em conta, contudo, que tal diálogo com Descartes não se finda, mas sempre aparece como espectro presente em sua escolha tão definitiva para nós, que aqui restamos. Em *O homem revoltado*, Albert Camus (1951, p. 29) escreve: “Eu me revolto, logo nós somos”.³³ Com isso, Camus quer lançar luz à legitimidade do absurdo frente à legitimidade do Cogito, mas, como Blanchot previne, trata-se antes de uma vitória lógica, apenas. Antes, é necessário que a condição do homem que sofre seja pensada e explorada, afinal há que se saber quem é o sujeito

³¹ A comunidade é um tema que será mais bem explorado no último capítulo desta tese. Por ora, tal conceito se apresenta de modo *en passant*, com a intenção de se construir o seu porvir como promessa do tempo e do texto.

³² Aqui, evoco o sentido derridiano do termo “espectro”: “Se me presto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos outros que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está presente; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais presente, e aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar do fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido” (DERRIDA, 1994, p. 11).

³³ No original: « Je me révolte, donc nous sommes ».

que se revolta. Quando Camus escreve tal frase, o que se lê é uma esperança solidária, mas como poderíamos aplicar tal sentença ao homem que sofre se ele não pode mais falar em primeira pessoa e, isso, por sua vez, imediatamente o exclui dessa fala? É indispensável que se tenha um eu para compor um somos, ou um todo. Nesse sentido, quando Camus (*apud* BLANCHOT, 2007a, p. 146) escreve “começamos a sair do niilismo”, Blanchot (2007a, p. 146) o corrige: “É verdade: saímos do niilismo, mas acontece que — talvez — nunca tenhamos entrado nele, ao menos enquanto se trate de uma forma coletiva e não da experiência de um eu de exceção”. O problema consiste, então, no modo como Camus compreende o absurdo pontualmente em *O homem revoltado*; digo “pontualmente” porque a reivindicação do absurdo frente ao Cogito cartesiano se faz valer muito mais pelo *Sísifo* (1942). Em seu “não”, Sísifo se distancia do “não” do homem revoltado. O que os distancia é propriamente o elemento negativo: o sujeito da revolta parte de um oposto para se revoltar, o que dá a entender a falibilidade frente ao Cogito, pois a revolta parte de um extremo ao outro, de um sim para um não, de um positivo a um negativo; o “não” de Sísifo é para a sua rocha e com ela recomeça sem ter fim. Isto é, a solidão de Sísifo é solitária, não é repartida; a ele só resta a sua rocha, que é a sua verdade — ora afirmada, ora negada. Portanto, a sua afirmação é exterior a ele, está narocha; o seu centro habita a exterioridade. Blanchot argumenta que esse movimento proposto por Camus, da passagem de uma obra a outra (de *O homem revoltado* a *Sísifo*), pretende unir dois homens distintos, ou ainda, unir o inferno da dispersão e um sujeito esvaziado de centro (Sísifo)³⁴ a uma comunidade real inaugurada por um sujeito dotado de centro que fala em primeira pessoa do singular o seu “não”.

Contudo, Blanchot supõe que talvez seja justamente essa distância que Camus queira também comunicar pela não-relação desses dois personagens. Talvez seja essa a distância que se consagra em uma não-relação e que Camus quer fazer falar. Ou ainda: no “não” do homem revoltado, Camus quer fazer valer a possibilidade de um começo pela legitimação do absurdo. Será que somente por esse “não” frente a um “sim”, por essa negação frente à positividade, é que poderíamos contrapor-nos ao Cogito que exilou à *Nau* a experiência da arte em sua relação com a experiência da loucura? Se Camus contrapõe ao Cogito o “não” do homem revoltado, é

³⁴ Isso, mais uma vez, legitima o reconhecimento de Blanchot de figuras como Artaud, Van Gogh e Hölderlin como sujeitos esvaziados de centro, pois o centro de seus sujeitos está sempre na exterioridade: em Artaud, na linguagem poética; em Van Gogh, na pintura; em Hölderlin, na poesia e nos hinos. Todos esses autores têm seus centros na experiência da obra, que, repito, é sempre intercambiada pela experiência da loucura e pela ausência de obra enquanto afirmação desse espaço vazio. Obras subtraídas de seus sujeitos, obras que negam quem as criou. Portanto, ligam-se a Sísifo todos esses infelizes com “eus desaparecidos”, seja pela escolha de Descartes, pelo lugar que a experiência da desrazão passou a ocupar, ou pelas rochas que eles suportam e chamam de “infelicidade”.

porque o absurdo, tanto quanto a dúvida metódica, pode oferecer um começo, ao contrário de Sísifo. Blanchot (2007a, p. 149) elucida por que o “não” de Sísifo não pode nos oferecer um começo:

Mas por que o limite que representa Sísifo, por que a região que essa figura aproximativamente designa não pode fornecer-nos o começo? [...] Por que, repentinamente, Sísifo, herói trágico, cuja verdade toda era ater-se à sua situação sem saída, é rebaixado a um papel de episódio, mais baixo ainda, ao emprego de servidor metódico, utilizado como astúcia da razão e que esta despede quando se torna incômodo? Camus diz que é da natureza desse herói apagar-se a si mesmo: é da essência do absurdo ser apenas uma passagem e rejeitar de imediato aquele que a encontra. A verdade do “absurdo” seria portanto repelir aquele que ele parece reter, desaparecer sob o pensamento que o apreende e deixar em seu lugar um vazio que pode então vir a preencher uma palavra pela qual tudo, dessa vez, começa.

O absurdo rejeita a afirmação que Sísifo faz dele. Trata-se de um “sim” do herói para o absurdo e, nesse sentido, o absurdo se retrai e escapa a qualquer tentativa de captura; ou seja, o absurdo existe como imediato. Nisso consiste a escolha do homem revoltado por Camus. Sísifo, frente à vitória lógica cartesiana, nada pode, pois simboliza a captura do absurdo — tal qual a tentativa de aprisionamento da loucura —, o que relega o absurdo ao esquecimento, à vitória da escolha de Descartes. Mas, para Blanchot, essa vitória lógica aconteceu! Ora, se o absurdo se retrai a qualquer tentativa de captura, de aparecimento continuado ou prolongado, se se subtrai ao conceito, a lógica faz uso dessa manobra. Esquecemos facilmente o absurdo, nos livramos facilmente dessa palavra e do que ela esconde. O absurdo é a exceção na qual foram inseridas outras experiências: a loucura, o niilismo, a morte. Aliás, Blanchot diz se tratar de um exorcismo do absurdo e do niilismo, ou ainda, da máscara que o absurdo pode ser para o próprio niilismo, que, por sua vez, pode estar trabalhando ocultamente no obscuro para que nos desviemos dele. Assim, quando trato do niilismo, ou do que chamamos de niilismo, trato daquilo que o subtrai. Nesse movimento, não só a lógica encerra o absurdo em prol da razão, mas nós perdemos, por esse desvio, essa experiência perigosa — e não sabemos como, após Descartes, reavê-la. Poderíamos ter feito dessa força a nossa aliada, mas, ao aceitarmos o Cogitado dia, adentramos na manobra que o desvio faz dessa experiência.

Descartes sabia da necessidade ingênua e inquieta do humano e a leva em consideração quando funda em si o sujeito, produzindo obra do dia, obra de fascinação. Artaud, Van Gogh, Sísifo, Hölderlin e *Lázaro* se deixaram sugar pelo absurdo e, portanto, são obras dele, mas das quais o próprio absurdo se desvia depois que se tornam obras, capturas da ausência de obra. Anjos caídos, aventureiros, intrépidos, esses “que tentaram suportar essa prova correram o risco de perder-se no deserto sem sequer melhor se aproximarem dele, por intermédio dessa paixão

atormentada que metamorfoseia o deserto sem companheiro, sem abismo” (BLANCHOT, 2007a, p. 150). Para Blanchot, Camus, sabendo desse desvio que o absurdo faz de si mesmo, decide pelo “não” do homem revoltado como obra do mundo. Isto é, Camus busca começar pelo começo do dia, dar uma resposta a Descartes pelo dia, a fim de esconder, com Sísifo, o outro começo: o re-começo sem fim da rocha que sobe e cai, para voltar a subir. Por isso também há um intervalo tão grande em relação às obras e entre os personagens de Camus: trata-se de um intervalo que tem como intenção dissimular o deserto, o desvio do absurdo. Com isso, chego ao último e mais profundo intervalo que une e separa os personagens, na mesma direção que os une e os separa de *Lázaro*. Retomo a história no ponto em que Blanchot a retoma. Em *Sísifo*, a questão central que se apresenta é a do suicídio: frente ao absurdo, à falta de sentido, Sísifo diz sim ao absurdo e rejeita o suicídio. É a paixão pelo absurdo que Sísifo sente, é ela que o impede de assassinar a si próprio, pois “só pode ser paixão que afirma, sustenta e ergue até a alegria o recomeço do absurdo para o qual não há fim; o que efetivamente Sísifo representava” (BLANCHOT, 2007a, p. 151). Já em *O homem revoltado*, a história interroga o assassinato, não as suas questões morais nem motivacionais, mas a morte em relação à própria história. A revolta se revolta também contra a morte que se constitui como história. Assim, o revoltado quer equivaler a sua revolta ao Cogito, porque desse modo nega a morte e pode, metodicamente, se refazer, começar no mundo, tal como fez Descartes.

Nos dois livros de Camus, encontramos a busca pela morte — busca que, ainda que se deixe estar na morte mortal, não se reduz a ela, pois não lhe afirma. Na verdade, essa busca afirma que a redução da morte à morte mortal é a recusa da morte, e sobre tal recusa se funda a revolta. Sísifo não quer assassinar a si e suicidar-se, não só porque rejeita a morte como redutível à morte mortal, mas também “porque não o pode: ele deixou precisamente o espaço da possibilidade, tendo deixado o mundo em que é possível morrer” (BLANCHOT, 2007a, p. 151). Assim como *Lázaro*, Sísifo é aquele que, ao mesmo tempo que quer se entregar à morte pessoal, se confronta com a morte inalcançável, com a morte enquanto acontecimento do neutro, pois é incapturável. *Lázaro* e Sísifo perderam o direito à morte, portanto não podem negar a morte como o homem revoltado. Ambos não podem se erguer contra a morte, não podem porque não podem começar como o revoltado começa, fazendo de si mesmo tudo. Para tal decisão, a de começar, seria necessário tanto o limite quanto a firmeza, o que não encontramos em *Lázaro* e Sísifo; neles, encontramos o encanto e o fascínio pela morte, decisão que se faz imagem dessa região não-origem que não pertence nem à vida, nem à morte. Blanchot reconhece nessa preferência de Camus pela revolta do dia a aversão pelo que é obscuro, por saber que o “sim” de Sísifo é puro encantamento. Camus quer resistir ao deserto, sabe que, se

olhar para o absurdo querendo capturá-lo, acabará sendo capturado. O “sim” de *Lázaro* e de Sísifo é o mesmo:

Estranho Sim que retira somente ao Não sua pureza de negação. Sim que nada afirma, sendo o fluxo e o refluxo da indecisão a partir da qual nada começa, mas tudo recomeça sem começo nem fim. Sim que nos retira até a certeza do nada e é como que o nódulo secreto do Não, quando este não é mais o que nega, pureza e força decisiva, mas o que não se pode negar, o que diz sempre e mais do Sim no próprio Não, o Sim em que o Não está dissimulado, é a dissimulação (BLANCHOT, 2007a, p. 153).

Eis a vitória lógica sobre o absurdo. Se Camus quer se revoltar contra o Cogito do dia, só pode fazê-lo por meio do “não” do homem revoltado, porque, por meio do “sim” duvidoso do absurdo, a lógica repousa tranquilamente. O *logos* repousa porque venceu, e venceu porque, frente à impossibilidade de capturar o absurdo — que habita uma zona neutra —, descobriu como dominar o pensamento para que se desvie de tal experiência. Mas Blanchot previne: o pensamento nada descarta. O absurdo estaria então no pensamento? Não. O absurdo escapa ao pensamento, nele se dissimula. Ora, se o *logos* é a impossibilidade do absurdo, se o *logos* requer o “não” e o “sim” sem dissimulações e ergue-se orgulhosamente para garantir que todas as suas falas tenham sentido e valor, ele está sempre afirmando algo, ainda que seja uma negação. Ou seja, o *logos* é afirmação, mesmo quando nega algo. Eis onde encontramos o absurdo se dissimulando: mesmo que na ordem do pensamento racional o esforço em repelir o absurdo seja constante, que o pensamento deseje constantemente não pensar sobre o absurdo, nessa proibição o “sim” do absurdo encontra-se dissimulado. Por fim, a vitória lógica acontece porque o *logos* foi enganado por Sísifo. Quando o *logos* acredita ter dominado o absurdo, construído a história, a partir de Descartes, como movimento de razão; quando o *logos* se orgulha de ter dominado o sistema sim-não do absurdo, por meio da criação da dialética, digamos que é Sísifo que opera deliberadamente no seio desse pensamento. Por isso, Blanchot (2007a, p. 153) escreve: “Sísifo se faz abertamente criado, funcionário e policial da razão, isto é, restabelecendo quase sem saber uma certa distância entre a região da não-origem e o começo da revolta”. Sísifo, tal como *Lázaro*, opera no entrelugar, entre o “sim” e o “não”, entre a morte e a vida. Descartes, nesse sentido, cumpre o papel que tanto Blanchot quanto Jaspers haviam reconhecido nele: Descartes fez uma escolha, e sua escolha consistiu em esconder o enigma, pois sempre soube que a razão nada pode frente ao absurdo, à loucura, à arte, à morte, à noite. Mas, com isso, Descartes sabia não estar agindo contrariamente ao enigma e estar servindo a ele, uma vez que o enigma opera como *Lázaro* e Sísifo, preservando o absurdo de ser capturado e o dissimulando na ordem do dia e da história da razão.

2.5 PASCAL, UMA ALTERNATIVA A DESCARTES?

Até aqui, me desviei, calculadamente, das vezes em que Blanchot fala de Descartes o associando ou o distanciando — duplo movimento, tal qual o de Blanchot em relação a Descartes — de Pascal. O primeiro texto em que essa relação aparece é *L'espace littéraire* (1955), em um capítulo intitulado “L’avenir et la question de l’art”. Ao tratar do tema da genialidade romântica, Blanchot (2011b, p. 233-234) ressalta o papel do Cogito naquilo que viria a se tornar um “jogo perpétuo de permuta entre uma existência que se torna cada vez mais pura intimidade subjetiva e a conquista, sempre mais atuante e mais objetiva, do mundo, segundo a preocupação do espírito que realiza e da vontade que produz”. Jogo que, no contexto da Modernidade, foi muito bem compreendido e sistematizado por Hegel e Marx — salvaguardadas as distinções entre os pensamentos. Tal jogo foi fundado por Descartes. Mas retomo, após outro desvio necessário: se a arte, como escreve Blanchot no texto em questão, retira-se do mundo e recolhe-se em sua soberania interior, é porque o mundo pós-Descartes se tornou o reino da técnica, da ciência e do Estado. Por esse motivo, Pascal (*apud* BLANCHOT, 2011b, p. 235) classifica o Cogito cartesiano como “inútil, incerto e penoso”. Contudo, Pascal não nutre um desprezo pela razão; o que se vê, como demonstra Blanchot, é o interesse por colocar a razão a serviço dos conhecimentos do coração.

Desse modo, digamos que a arte poderia enfim ser soberana no mundo, não precisaria mais se recolher para dar lugar a um mundo útil e científico; Descartes seria enfim preterido em prol de Pascal. Porém, é necessário observar mais de perto essa miragem proposta por Pascal: (1) em um mundo em que a arte é soberana, ela perderia a sua soberania, pois estaria a serviço do mundo, se tornando, assim, útil e exposta a inúmeras tentativas de dominação; (2) Pascal não se dá conta, mas ele pertence a Descartes; ora, se é possível a Pascal se aprofundar em sua intimidade interior, é porque

[...] é a partir do eu que Descartes funda a objetividade, e quanto mais esse eu se torna profundo, insaciado e vazio, mais se torna potente o ímpeto do querer humano que, desde a intimidade do coração, já estabeleceu, por um desígnio ainda inapercebido, o mundo como um conjunto de objetos capazes de serem produzidos e destinados ao uso (BLANCHOT, 2011b, p. 236).

Nesse sentido, digamos que Pascal só faz expor a arte à abertura para o seu domínio, como se ela fosse se deixar capturar. O artista, que até então era aquele ser injustificável em um mundo útil pela razão científica, se vê agora como criador de uma obra útil. Sim, criador, pois

no mundo pascalino o artista conceberia a arte, e não seria a arte a se deixar esgotar no artista. “Criador”: é por meio desse termo que o artista estabelece a sua divindade, é esse termo que ocupa o lugar vazio deixado pelos deuses, é com esse termo que ele reduz a arte à sua ausência mesma, pois a arte não está nas obras. É assim que o artista de Pascal adentra na História, se deixando captar por ela, deixando-se referenciar pelo Cogito pascalino, que consagra a ausência da arte na obra enganando a todos ao dizer: “Sim! Isso é uma obra de arte, é a realização da arte!”. O artista-Criador pascalino faz da arte uma objetividade.

Blanchot voltará a escrever sobre Pascal privilegiando a temática de sua relação e sua oposição a Descartes,³⁵ mas também pensando, por meio da obra pascalina, suas relações com outros autores. Porém, é em *L’entretien infini* (1969), sobretudo nos textos que compõem a segunda parte da obra, intitulada “L’expérience limite”, que Blanchot trata mais insistentemente de Pascal e Descartes. Em “La parole plurielle” — primeira parte de *L’entretien infini* —, mais especificamente no capítulo “La pensée et l’exigence de discontinuité”, Pascal encontra-se ao lado de Descartes. Trata-se do argumento já mencionado aqui acerca da institucionalização da filosofia, do pensamento, por meio de seu ensino. Isto é, se Descartes, em *Discours de la méthode* (1637), demonstra que o seu método é o próprio movimento de uma procura — método e movimento que confluem em uma experiência fundamental do pensamento, pois o pensamento pensa de acordo com aquilo que se abre, que possibilita a interrogação —, rompendo assim com a filosofia-ensino, Pascal, com a publicação de *Pensamentos*, impõe à razão iluminista o fragmento como discurso em seu sentido anterior: dis-cursus. Digo “anterior” porque, antes mesmo de significar uma palavra em curso, em apenas um curso — o que sugere certa linearidade do pensamento e de sua representação oral e escrita —, o termo era associado àquilo que corre ou àquilo que comporta vários sentidos, que pode ser pensado de várias formas. É somente no latim tardio que o termo passa a abarcar um sentido parecido com aquele que lhe atribuímos, a partir do significado de conversação. Isso demonstra, de acordo com Blanchot, que nos séculos XVII e XVIII a experiência do pensamento passa a acontecer por meio de uma ruptura com a filosofia-ensino.

Nesse sentido, encontro uma relação mais profunda entre Descartes e Pascal, em vez de uma franca oposição. Na verdade, como Blanchot faz ver, a obra pascalina não se reduz a um

³⁵ Em *La part du feu* (1949), texto anterior a *L’espace littéraire* (1955), Blanchot dedica um capítulo a pensar a leitura que Marcel Arland, Albert Béguin e Paul Valéry fazem de Pascal, em especial da sua obra *Pensamentos* (1670). Nesse contexto, Blanchot ainda não traz ao capítulo a oposição entre Descartes e Pascal, por mais que isso se insinue em trechos como este: “A angústia de Pascal é o resultado de um cálculo. O cálculo foi exato, a angústia atormentou os séculos” (BLANCHOT, 2011a, p. 267). Por tal relação, digamos, um pouco menos enfática, trabalharei o argumento desse capítulo, intitulado “La main de Pascal”, sutilmente e sempre relacionado ao que elenco como mais considerável neste momento e contexto: a oposição e a relação entre Descartes e Pascal.

mero produto de reflexão sobre os contrários — o que logo a aproximaria do Descartes da tradição, aquele que escolheu o Cogito do dia por se tratar de um mero jogo dialético. É preciso dizer: a obra de Pascal reconhece que é na diferença, na oposição e na contrariedade que se encontra o mistério. Ou seja, é pela diferença que tudo se une e se separa: “A razão, portanto, não tem início numa luz de evidência na qual se captaria, mas sim numa obscuridade que não é ela própria manifesta, e cuja descoberta, captação e afirmação põem com exclusividade a razão em funcionamento e a fazem encontrar e estender a sua luz própria” (BLANCHOT, 2007a, p. 28). É essa ambiguidade que, longe de cindir ainda mais esse veio entre isso e aquilo, permite um ir e vir eterno entre os extremos — ir e vir que, ao mesmo tempo, é lugar nenhum.

Em parte alguma, em um fora do espaço, a andança acontece sem um curso determinado — aliás, um (des)caminho, pois é sempre um desvio de um centro, de um lugar e de outro. É nesse descentramento que conseguimos preservar a indecisão, o mistério: é lá que se dissimula a separação entre noite e dia, sentido e não-sentido. Então, se ambos protegem essa espécie de enigma, o que distancia tanto Descartes de Pascal? A tradição! Blanchot reconhece em ambos os pensadores uma ruptura com o modo institucionalizado de fazer filosofia; os dois pensadores, ao longo de suas respectivas obras, apresentam um duplo movimento frente às necessidades universais da razão;³⁶ Pascal e Descartes dignificam a existência do sujeito por meio de uma vontade soberana, o que me permite dizer, também de acordo com Blanchot, que Descartes e Pascal se distanciam porque a obra cartesiana se tornou propriedade da tradição filosófica; em contraponto, não se pode dizer o mesmo sobre Pascal.

Pascal foi rejeitado pela tradição filosófica pois seu pensamento se mostra muito mais obscuro do que o cartesiano. Descartes, ao contrário de Pascal, não vê saída para guardar o mistério senão dissimulando-o totalmente por trás de uma falsa claridade, de uma falsa certeza universal. Já Pascal apresenta o enigma como enigma. Ora, se a Modernidade é inaugurada com o sujeito cartesiano, é porque tal sujeito rompe com toda a incerteza que acompanhava a experiência do pensamento há anos. A escolha de Descartes é calculada; somente uma falsa claridade chamada “razão”³⁷ poderia fundamentar o sujeito moderno. Pascal compartilha as mesmas crenças na potência desse sujeito, na razão, mas sem excluir, com isso, aquilo que também constitui tal sujeito: a vontade, a descontinuidade. Por esse motivo, Pascal é relegado ao “‘misticismo’ do irracional” (BLANCHOT, 2007a, p. 31).

³⁶ Refiro-me, aqui, à dupla leitura que Blanchot faz de Descartes como guardião do enigma, tal como apresentada no subcapítulo anterior, “O Cogito: a escolha do Lazaro do dia por Descartes”.

³⁷ Posteriormente chamada de “razão universal” por Immanuel Kant — em *Crítica da razão pura* (1781) e *Crítica da razão prática* (1788).

A literatura, sempre imprudente frente à razão, é que vai se ocupar de Pascal, que, no século XVIII, é tido como irreligioso; posteriormente, no século XIX, leva o título de patético e de profético; durante o século XX, passa a ser chamado de gênio pelos existencialistas. Tal interesse está ligado não somente à qualidade da escrita de Pascal, mas ao modo como ele concebe a existência na ambiguidade, ou melhor, em um desvio constante. Em sua obra *Pensamentos* (1670), Pascal argumenta que, não podendo viver em um constante estado de divertimento, somos constantemente intercalados, buscados pela angústia e pelo tédio. Trata-se, então, sempre de um desvio: a diversão nos tira do tédio e da angústia, e a angústia e o tédio, por sua vez, nos tiram da diversão; como Blanchot (2007a, p. 28) descreve, “a diversão é esse jogo da luz equívoca”. Nesse sentido, eu poderia questionar: mas por que a diversão é o desvio perpétuo de toda luz? A angústia e o tédio não possibilitam esse mesmo movimento de desvio impossibilitando a sua delimitação? No mesmo movimento, devolveria a pergunta: mas a reflexão não habita na frieza racional que se associa, por sua vez, à luz, à solitude do quarto vazio? Sim, é por tal motivo que a diversão é “[...] essa espécie de digressão ao infinito, [com] essa má infinidade sendo como que a essência da diversão, [que] arruína o saber que se aplica a ela e faz com que o saber, ao aplicar-se a ela, a altere e arruíne” (BLANCHOT, 2007a, p. 29).

Pascal quer proteger a ambiguidade preservando o seu movimento — portanto, opõe-se a Descartes, que cinde o racional e o irracional, a verdade e a mentira. É nessa preservação que a arte age. Ora, se Pascal quer salvar a ambiguidade sem com isso privá-la de sentido — o que seria justamente tentar delimitá-la —, mas, ao contrário, preservando o seu sentido, que possibilita a discordância presente na existência humana, é porque somente a arte “[...] rende justiça ao que é vão sem justificá-lo” (BLANCHOT, 2007a, p. 30). Assim, seria necessário viver na ambiguidade da arte, na soberania de um outro pensamento: o trágico. Nesse sentido, Blanchot segue o rastro deixado por Lucien Goldmann em sua obra *Le Dieu caché* (1956), que une elementos da concepção trágica à leitura apresentada por György Lukács em *L'âme et les formes* (1911) — princípios do materialismo dialético —, aplicando-os a Pascal. Em tal obra, Goldmann parte da expressão de Lukács (*apud* BLANCHOT, 2007a, p. 31) “anarquia de claro-escuro” para pensar esse tipo de humano que poderia viver na tensão extrema, na ambiguidade que converte em essencial algo de que não é possível apreender a essência. Chega-se ao humano³⁸ trágico, aquele que vive “[...] entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos em sua posição” (BLANCHOT, 2007a, p. 32).

³⁸ Optei por utilizar o substantivo comum neutro “humano”, pois “homem” também é um substantivo comum e sua substituição não altera o sentido do trecho. Fiz tal escolha porque não quero me referir somente a um gênero da espécie humana.

Tal humano é aquele que se transformou em um instante, aquele que sentiu a exigência de viver mesmo em um mundo inabitável; é quem encontrou algo que não pode ser encontrado, pois está sempre infinitamente acima e fora dele. Esse humano compreendeu que há como viver a unidade que reúne claro e escuro, por isso pôde sonhar em viver na linha que demarca a contrariedade, pôde vislumbrar a ausência de oposição. Esse humano é aquele que viveu o acontecimento que “[...] é a união no Cristo da divindade e da humanidade, de toda grandeza e toda a baixeza, como é no homem o mistério do pecado original e, enfim, mais alto ou pelo menos a instância para qual não subiremos: o mistério da presença do Deus oculto” (BLANCHOT, 2007a, p. 32). Tal Deus que se esconde e é escondido, que aparece também nos *Pensamentos* de Pascal, é o princípio pascalino que faz oposição ao Cogito. No lugar do Cogito cartesiano, Pascal coloca um Deus oculto que reúne em si a verdade e a incerteza, que reúne no humano a discordância e a capacidade de toda aproximação. Tal humano, ousado afirmar, é o próprio Pascal.

Pascal seria, então, uma alternativa a Descartes? Sim e não! Ambos, em suas soberanias, encontram meios para suas afirmações que protegem o mistério. Ou ainda: o mistério, em toda a sua multiplicidade, não considerou suficiente se manifestar para Descartes, o pensamento não ficou satisfeito com a sua afirmação no Cogito; para o mistério e o pensamento, foi necessário encontrar outra mente soberana para se afirmarem de um modo totalmente distinto — eis Pascal. Para Blanchot, a diferença essencial que os distancia e os une está na ideia de começo. Descartes funda o sujeito moderno por meio de uma decisão firme — ele começa, ele sabe quem tem o poder de começar: o Cogito. Pascal entende que tal começo é insuficiente, que o começo já está de antemão comprometido com outro recomeço. Nas palavras de Blanchot (2007a, p. 31): que essa razão “[...] não esteja nessa busca dos contrários apenas dividida, mas afirmada e como que agrupada, e essa razão se reconhecerá sob a máscara de autoridade de Pascal”.

2.6 LÁZARO: A SUPLEMENTAÇÃO DE ADÃO

Até aqui, a exposição das concepções blanchotianas, ou melhor, das elaborações blanchotianas — termos demasiado inconvenientes para designar aquilo que o autor nos faz pensar (o não-pensamento), mas que demonstram a subversão que a palavra é capaz de gerar para romper o lacre dela mesma —, traz aquilo que em Thomas/*Lázaro* se alia à primeira

concepção, à primeira negação do *moi-sujet*. Ressalto, nesse trajeto, a introdução ao fragmento, ao fora do tempo e do sentido, à negação e à afirmação *pas e*, sobretudo, à intensidade do não-lugar. Essas são questões pertinentes à necessidade de desobra da obra, à inundação que a linguagem produz de si mesma, fissurando toda unidade, todo sistema. Em “Littérature et droit à la mort”, Blanchot mobiliza a questão da literatura face ao sistema dialético de Friedrich Hegel. É precisamente em relação à necessidade de sistematização do mundo que a literatura passa a ser pensada, analisada — e quiçá compreendida — desde Hegel. Nesse importante texto, Blanchot retoma a figura de *Lázaro* face aos sistemas filosóficos como meio para refletir sobre a literatura. Se a figura de *Lázaro* até então é pensada em sua prefiguração de Thomas, é a partir de *La part du feu* (1949) que o personagem é invocado novamente, agora como personificação da questão da linguagem literária enquanto constante suplementação dela mesma:³⁹ a palavra é aquela que difere a coisa do que “é”, transformando-a em outra coisa.

Dada a oposição entre as figuras de *Lázaro* apresentadas até aqui — aquelas que passam pela compreensão da noite e da segunda noite em oposição ao dia, o que pode ser pensado também a partir da oposição entre sistema e linguagem do fora, se não fosse considerada a inoperância do sistema dialético sob o olhar do entrelugar, do neutro —, Blanchot consagra a *Lázaro* a ação de nomeação como operação de morte, de ressurreição para a vida. Isso me leva a partir da seguinte afirmação: “O *Lázaro veni foras* fez sair a obscura realidade cadavérica do seu fundo original e, em troca, só lhe deu a vida do espírito” (BLANCHOT, 2011b, p. 335, grifo nosso). Ou seja, o *Lázaro, veni foras*, o *Lázaro* diurno, é aquele que vem da morte e a transforma em vida, em dia, em vida do espírito. Mas, afinal, como essa operação de ressurreição para a morte, que, por sua vez, só pode ser realizada pelo *Lázaro* blanchotiano, pode abrir um pensamento outro sobre algo que já é conhecido? Se a palavra é a morte, é morte introduzida no pensamento, na linguagem que nomeia, e se *Lázaro* aparece mais uma vez nessa operação de fazer viver a morte, o que de “suplementar” esse personagem poderia nos dizer mais uma vez? Por que Blanchot o traz à cena mais uma vez? Essas são questões pertinentes a caminho que percorrerei para determinar o alcance de *Lázaro*, a necessidade de sua aparição,

³⁹ Ponto necessário e em constante diálogo com a filosofia de Jacques Derrida, autor que partilha — verbo marcado pela impossibilidade de realização, mas que exemplifica justamente o jogo da linguagem: aquele em que enuncio o que não há como ser — o pensar sobre o espaço literário. Em *De la Gramatologie* (1967), Derrida (2017, p. 341) escreve sobre a suplementaridade em relação ao nome próprio: “Esta correlação [as distinções próprias à linguagem, a saber: a separação existente na escrita entre sujeito e adjetivo] do nome próprio e do infinitivo presente nos interessa. Abandonam-se, pois, o presente e o próprio no mesmo movimento: aquele que discernindo o sujeito do seu verbo — e mais tarde do seu atributo — supre o nome próprio pelo nome comum e pelo pronome — pessoal ou relativo — instrui a classificação num sistema de diferenças e substitui pelos tempos o presente impessoal do infinitivo”.

considerando mais uma vez aquilo que Blanchot faz pensar: formas (palavra acessória aqui) do não-pensamento essencial.

Lázaro, Adão e Deus, três personagens centrais à narrativa bíblica, três personagens que concentram as simbologias, as metafísicas mais caras à tradição do pensamento ocidental; contudo, peço atenção a estas: ressurreição, nomeação primeira e invisibilidade. Lázaro, como já assinalado, em sua versão cristã, simboliza a ressurreição. Adão, por sua vez, como primeiro humano, foi quem proferiu a primeira palavra; ele simboliza a primeira nomeação. Deus, a invisibilidade. Como referido em *L'écriture du désastre*, ver Deus é ação possível para quem está morto; do contrário, trata-se de uma busca inalcançável pelo fundo originário. Blanchot (2011, p. 335) afirma o seguinte em “Littérature et le droit à la mort”: “Quem vê Deus, morre”. Tal afirmação se refere propriamente àquilo que falta à palavra, a presença invisível que lhe escapou na operação de se tornar palavra. Em tal ocasião, Blanchot quer chamar a atenção para aquilo que da palavra escapa à leitura genealógica que faz Hegel do Gênesis, e é precisamente nesse momento que *Lázaro* aparece como aquele que carrega a morte se mantendo nela. *Lázaro*, portanto, é quem torna possível a morte na vida, a palavra na vida, exercendo nessa função uma justa prefiguração de Caronte.⁴⁰

Como tal, *Lázaro* é a própria ressurreição-palavra, pois ela se mantém viva na morte daquilo que nomeou. Essa seria uma possível resposta justificadora da presença de *Lázaro* nesse texto, contudo é demasiado insuficiente para se entender tal presença, pois, como o próprio título anuncia, se trata de pensar a relação entre literatura, direito e morte, temas sistematizados ao longo da história, mas privilegiados por Hegel, entre os quais Blanchot encontra *Lázaro* mais uma vez como forma de ruptura fragmentária. Tudo se inicia com o questionamento feito por Jean-Paul Sartre no título de seu livro publicado em 1947: *O que é a literatura?* Pergunta que mobiliza não só a questão sobre a própria obra literária, mas antes a questão da sua institucionalização, ou, digamos, do seu direito de existir. Blanchot, mais do que se ocupar em responder a Sartre, ocupa-se em pensar qual é o lugar da literatura em relação aos grandes sistemas de pensamento. Ocupação que, de antemão, já se mostra inesgotável em Blanchot, visto que a intenção do questionamento — daqueles que tentam enquadrar a literatura em um sistema ou instituição — é propriamente expor a irreabilidade da palavra literária frente às certezas filosóficas. Nesse sentido, “se a reflexão se afasta, então a literatura volta a ser, com

⁴⁰ Personagem da mitologia grega, filho de Nix (Noite) e Érebo (Escuridão). Foi o barqueiro de Hades e tinha como função transportar a alma dos mortos do rio Estige ao Aqueronte, rios que dividiam o mundo dos vivos e dos mortos.

efeito, algo importante, essencial, mais importante do que a filosofia, a religião e a vida do mundo que ela abarca” (BLANCHOT, 2011a, p. 313).

Que a literatura opera de forma negativa, subtraindo o mundo à palavra, já se sabe. Mas, de acordo com o que Blanchot propõe logo no início de seu texto, a literatura começa no momento em que ela se torna uma questão. Portanto, pensar a literatura em sua existência também é pensá-la de forma ampla, não somente negativa — apesar de a negatividade ser essencial à sua realização. A literatura se inicia quando se torna uma questão: sim, pois toda escrita é questão dela mesma; uma obra que não tenha como questão a realização de si mesma é uma obra que obedece à ordem do dia, ao pensamento do sistema. Um escritor que se acredita criador daquilo que escreve é ingênuo demais frente à necessidade da realização da obra para que lhe seja conferido tal título — escritor! Isto é, ele, que escreve, depende da obra para ser escritor; a obra, por outro lado, se dá por meio desse escritor até ter a sua autonomia em relação ao mundo, quando deixa de ser obra de alguém para ser obra para alguém. É esse o cuidado que a literatura tem consigo: a questão que pesa sobre a literatura a faz se realizar na realização da linguagem, na realização da página escrita. Antes, não há escritor, nem leitor, nem obra: há apenas o fundo originário do qual a palavra advém. Blanchot adverte que eu (*moi sujet*) e nós, leitores, podemos até julgar negativamente (palavra acessória) o cuidado da literatura em se realizar, pois esse cuidado demonstra quão essencial a literatura se entende. Ou seja, só devo cuidar daquilo que é precioso, devo cuidar até da minha realização para que a dúvida sobre a minha inconsistência, frente ao mundo do conceito, não venha à luz do dia e atrapalhe o meu surgimento.

Novamente, em que pese a questão da irrealidade, do vazio, do surgimento fútil, de sua brincadeira, esse é o jogo da própria literatura consigo mesma: ao depreciar-se, confirma-se. Ora, mundo ordinário, como falar de coisas inexistentes? Ao se permitir ser depreciada como inessencial, a literatura faz com que reconheçam a sua essencialidade, a sua existência. Outrossim, de tão astuta, a literatura, ao aparentar estar preocupada com a sua legitimação como coisa existente, vela exatamente a sua força deslocada para trabalhar no enigma da realização de si mesma. Admito, e Blanchot também o admite: há na literatura um fundo de impostura! Sem a impostura, a literatura pertenceria ao dia, à filosofia e, convenhamos, ao que retiraria toda a sua força em estado puro. É por ser ilegítima, por ser nula, que ela se vê isolada em sua força abstrata. Blanchot, muito franco, entende então que questionamentos como os de Sartre confirmam que para alguns só é possível compreender a literatura a partir de sua depreciação. É necessário pensá-la levando-a ao limite do pensamento sistêmico. Por isso, quando se questiona o que é a literatura, demonstra-se também a *má-fé* de tal pergunta: “Mas a literatura,

que é o 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, 2011a, p. 313).

Em outro sentido, mas não menos domesticador, encontra-se Hegel. Se Sartre coloca em questão a legitimidade da literatura ao perguntar sobre a sua essência, Hegel, por outra via, busca concentrar a sua realização sob a domesticação da negatividade. Hegel converte-se no pai do pensamento sistêmico por excelência ao compreender o campo da realidade por meio da estrutura dialética: é necessário enquadrar a literatura nessa estrutura. E se, para além do campo sistêmico do pensamento, estendermos, como faz Hegel, tal estrutura aos processos históricos e políticos, poderemos começar a entender o processo de institucionalização da literatura, bem como sua relação com o direito e a revolução, temas por vir neste texto.

Hegel, em especial na obra *Phénoménologie de l'esprit* — e considerando a leitura de Jean Hyppolite em seu livro *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit* (1946) —, busca sistematizar a criação literária dentro de seu acabamento absoluto, o fim da História que agora se torna o fim da literatura. Nesse sentido, se faz incontornável a exposição daquilo que em Hegel permaneceu romântico. De fato, que seja reconhecido o que há de racionalista na filosofia hegeliana, que é muito, justamente porque se trata de filosofia; por outro lado, que sejam também reconhecidas as críticas hegelianas ao idealismo neoplatônico, que, por sua vez, fundamentava muitos dos pensamentos e da arte romântica — a razão da existência é a “alma do mundo”, expressão com que Friedrich Schelling intitulou um de seus livros mais famosos, *Anima mundi* (1798). Sobretudo, que sejam reconhecidas as críticas de Hegel, que, apesar de ter desenvolvido muitos dos temas caros ao romantismo, tinha em vista outro ponto: entender o processo histórico por meio da história do pensamento. Contudo, seu modo de pensar a arte ainda permanece romântico, pois os românticos sempre pensaram a obra por meio da racionalização de sua produção. Isso me permite afirmar que a arte romântica nunca cessou de ser uma arte filosófica; em que pese a influência de Platão em algumas noções, e não a de Hegel, ainda assim trata-se de uma sistematização da criação artística. Hegel pensa a arte como os românticos, buscando sempre antecipar o movimento de sua realização, de modo que incorre em uma economia que abrevia o significante (na impossibilidade de teorizar o fundo originário), privilegiando o significado. Essa é uma correlação que Blanchot (2010b, p. 104) também faz ver em “O Athenaeum”:

O romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento. Abuso que não poderia responsabilizar unicamente Schlegel, já que a mesma febre

intelectual, a mesma vertigem de aprofundamento teórico agita Novalis [...],⁴¹ já que, enfim, o romantismo se reúne sem cessar em torno dos filósofos, que se chamem Fichte ou Schelling, ou então propõe e engendra outros, por vezes um tanto excêntricos. Mas eis o traço notável: são os próprios escritores românticos que, por escreverem, se sentem os verdadeiros filósofos, sentindo-se não mais convocados a saber escrever, mas sim ligados ao ato de escrever como um saber novo que aprendem a readquirir tornando-se conscientes dele.

Inflexível quanto a seus objetivos, é assim que Hegel também pensa a criação literária, enquadrando-a em seu sistema histórico de pensamento. Para Hegel, um literato é, antes de tudo, aquele que pertence ao reino animal do espírito, pois suas condições de realização estão ligadas não aos seus dons e talentos, mas antes a algo que ele não tem em um primeiro momento: a obra. Isso soa para Hegel como uma condenação. Ora, de que adianta ter talento se só é possível sabê-lo quando se produz uma obra? Mas como produzir uma obra sem ter talento? Trata-se, portanto, de um paradoxo da criação que o filósofo entende como primário, indeciso, irracional. Talvez seja possível reconhecer aí o incômodo de Hegel com a concepção romântica de Schelling.⁴² Para tanto, é preciso destacar que Hegel entendia a arte como uma atividade elevada, pois é por meio dela que se pode realizar a compreensão da religião e, em seu fim, o pensamento filosófico. Assim como a religião, a experiência artística, para Hegel, é uma experiência de totalidade. Ou seja, para o filósofo, o valor da arte encontra-se no que dela pode servir, em última instância, ao seu projeto histórico do pensamento. Do mesmo modo, Hegel acredita que o literato deve (e pode) proceder com a obra: “não pode saber o que é enquanto não for levado, pela operação, até a realidade efetiva; parece então não poder determinar a meta de sua operação antes de ter operado; e, todavia, ele deve, sendo consciência, ter diante de si a ação como integralmente sua, isto é, como meta” (HEGEL *apud* BLANCHOT, 2011a, p. 314). Para o filósofo, se não pode projetar a obra e abandonar-se ao devir da obra, o potente escritor se lança sobre o nada, a partir do nada, e se transforma em um nada trabalhando no nada. Mas de que outra forma poderia o escritor ser o senhor da obra, na medida em que ele depende dela para ser escritor e determinar o seu surgimento no mundo? Hegel entende que tal paradoxo não

⁴¹ Blanchot (2010b, p. 104) exclui Hölderlin na mesma página: “Mas é preciso acrescentar de imediato: Hölderlin não pertence ao romantismo, ele não faz parte de uma constelação”. Como argumentei em *Antonin Artaud: o instante intermitente* (2020), em que pese a aproximação entre Artaud e Hölderlin, feita por Blanchot em *Le livre à venir* (1959), Hölderlin é vítima do imediato: “Isso porque, para Blanchot, Hölderlin não se deixa consumir somente pelos pensamentos teóricos sobre a poesia, diferentemente da maioria dos poetas românticos, mas pensa a poesia pela poesia” (DIONIZIO, 2020, p. 60).

⁴² Blanchot inclusive vê em Schelling uma ruptura com a constelação romântica tradicional, na medida em que, provavelmente pelo avanço de sua leitura crítica da obra platônica, recusa a alegoria, pois percebe que ela faz um desdobramento entre figura e sentido sobre o qual ele renuncia a filosofar, racionalizar, preferindo o enigma como enigma. Mesmo porque, para o poeta, é só assim que lhe aparece o fundo originário da poesia: “Daí que Schelling, recusando todo o desdobramento entre figura e sentido, entre natureza e sobrenatureza, tenha chegado à sua célebre ideia da mitologia em que os deuses só significam o que são” (BLANCHOT, 2010b, p. 57).

pode ser superado pela via filosófica e, portanto, sistemática; por tal entendimento, argumenta que não se pode projetar a escrita: é necessário lançar-se a ela.⁴³

No que compete ao paradoxo “escritor e obra”, ainda que a produção artística não possa ser projetada a partir de uma meta — salvo exemplos como os de Paul Valéry e Anaïs Nin,⁴⁴ que servem mais como uma prova de que a obra e o escritor se encontram na mesma meta —, o que parece interessar a Hegel é a realização da obra. É com vistas à experiência do Absoluto que Hegel entende a obra. Sua dialética teleológica aplicada à literatura busca a realização do conceito, da filosofia frente à arte, acreditando que nela, na filosofia, se guardaria o conteúdo dessa experiência, ou melhor, a economia dessa experiência. Porém, a meta da arte é a realização dela mesma, por isso a sistematização por meio de uma projeção da obra soa tão estranha. Segundo Blanchot, Hegel — apesar de entender a iniquidade de um projeto de obra, entendendo assim que ambos, escritor e obra, se realizam a si em um só movimento — carece da compreensão de que a obra pertence somente à arte. Dito de outro modo: “é o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que ela traduz só existe por ela e nela” (BLANCHOT, 2011a, p. 316). Ou seja, o escritor só existe pela obra, porque pode se dizer autor de uma obra: existe enquanto a obra vive a sua própria existência. Afinal, ela está escrita sob aquilo que podemos chamar de universal: uma linguagem. A obra é detentora de si e somente ela pode se exceder, não quem a escreve, nem a filosofia, muito menos a experiência que ela faz existir. Por mais que o escritor experiencie a obra, essa experiência se dissolve quando a obra termina; a obra o abandona à experiência da nulidade, ela o nega e passa a estar com outros.

Como Blanchot ressalta, Hegel entende esse movimento de forma teleológica: a passagem da noite ao dia, da possibilidade à presença. É assim que se chega ao que enumerarei aqui como a primeira negatividade da obra: a obra desaparece como obra de alguém, se torna obra de todos e, para cada leitor, uma obra estrangeira; a alteridade e a negatividade, que já existiam, passam a marcar completamente o jogo literário. A obra se torna estrangeira, ela

⁴³ Apesar das críticas direcionadas a Hegel nesse texto (“Littérature et le droit à la mort”), que também aparecem ao longo da obra de Blanchot, a crítica blanchotiana é direcionada centralmente à dialética hegeliana. Devo enfatizar que, em *La part du feu* (1949), texto publicado dez anos após o romance *Thomas l’Obscur* (1941), Blanchot ainda não afirma o fundo originário em sua impossibilidade dada pela alteridade. Trata-se de reconhecer aquilo que na literatura fala sobre o não-pensamento, sobre o incapturável da escrita — o que, mais tarde, se afirmará como uma metaontologia sob a noção de *neutro*, principalmente em *L’entretien infini* (1969).

⁴⁴ Por volta dos anos 1940, Anaïs Nin escreve textos sob encomenda para um cliente desconhecido. Do mesmo modo, Paul Valéry escreve *Eupalinos* sob encomenda. Sobre esse último, Blanchot (2011a, p. 315) afirma: “nesse sentido, a publicação *Arquitetas*, que lhe encomendou *Eupalinos*, é realmente a forma pela qual Valéry teve talento para escrevê-lo”.

suprime o autor, importando-se somente com aquele que a lê. No desaparecimento do autor, aparece a obra autônoma, desaparece a obra do autor. A obra é outra, a alteridade existe entre ela e o autor; existe entre o autor e a obra a negação que ela faz do autor como seu criador. Ao contrário dela, da obra, o escritor vive o tormento de não poder se retirar de si, não poder ser outro; ele está hegelianamente condenado a escrever, a buscar a passagem da pura noite à luz do dia. Essa noite, como já dito, é aquela segunda noite, e o escritor sabe que não há como trazê-la à luz do dia; é a obra que, singularmente afastada da existência antes de existir na existência comum, deve se tornar dia. Cabe ao escritor, nessa operação, tão só a escrita. Daí que o escritor possa se justificar, possa se contentar apenas com a tarefa técnica da escrita; nesse sentido, Blanchot (2011a, p. 317) ressalta: “Admitamos que o escritor se interessa pela arte como por uma pura técnica, pela técnica unicamente como pesquisa de meios pelos quais é escrito o que até então não estava escrito”. Isso leva, imediatamente, à franca constatação de que a experiência da escrita não se separa daquilo que se torna obra; é a obra que se separa da experiência do escritor por não ser definitiva, por ser iterável, por existir em um futuro impalpável e imprevisível. É assim que quem escreve se experiencia como um nada trabalhando.

Nesse movimento, reconheço, a obra não é dotada de unidade originariamente nem caminha para ser inteira. Engana-se quem toma uma obra como algo acabado. Ao contrário: ela é inacabada, sempre aberta ao curso da História, sempre se realizando, o que em muito contraria as pretensões absolutas com que Hegel sobrepesa a arte. É assim que a obra também vai desaparecendo e que me aproximo da segunda negatividade. A obra desaparece na medida em que a experiência de seu vir-a-ser primeiro se finda na experiência do escritor. É nesse desaparecimento que a obra entra para o curso da História; assim, sua realização é o desaparecimento inicial, é o entregar-se ao devir. Blanchot reconhece que, para Hegel, a *Coisa* é essa obra originária; ela é a antítese da tese mundo. Sendo a primeira obra originária, por assim dizer, nela expressa-se uma representação de mundo, valores e estilo criativo, bem como a autenticidade desse estilo. Com isso se consolida no percurso da História e do tempo aquilo que se sobrepõe à obra — uma vez que ela está sempre aberta e, por isso, desaparecendo em sua constante fragmentação e alteridade sobre si —, aquilo que afirma um modelo, uma essência e uma verdade para além da obra, e até mesmo do escritor como criador: a arte. Assim, tal como entendida por Hegel, a arte se mostra como a educadora do Espírito em direção ao Absoluto; ela, portanto, não é a realização constante e aberta de si; a arte está emoldurada. Mas retomo aqui as palavras de Blanchot (2011a, p. 318) sobre essa noção:

Nisso, ele [o escritor] merece ser chamado consciência honesta, desinteressada: o homem honesto. Mas atenção: na literatura, assim que a probidade entra em jogo, a impostura já 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. Certamente, a literatura é o mundo dos valores, já que acima da mediocridade das obras feitas sempre se ergue, como sua verdade, tudo que falta a essas obras. Mas o que resulta disso?

A indiferença pela obra! Uma vez que a busca do escritor é pelo espírito da obra, justamente por enxergar nela a consagração a algo mais elevado do que ela própria — a consagração da arte —, a obra passa a ser secundária. Ela se torna instrumento afirmativo de um estilo, de uma compreensão engessada. A ela, à obra, não importa que seja um fracasso ou que seja inconsistente; antes de tudo, ela realizou o escritor, e isso já a deixa satisfeita. A vaidade sobre a obra cabe aos humanos; a obra não se afeta com as suas adjetivações. Mas o escritor, sim, e por isso ele falha com a obra. O que lhe importa é fazer uma obra que alcance somente a técnica vigente do estilo ao qual ele escolheu aderir. O escritor: o enganado! Aquele que escreve pensando que escreve não para si, mas para os outros, se engana. O escritor pode até escrever com vistas a alcançar o espírito necessário ao seu tempo, ou seja, de forma providencial. Ele pode até acreditar que escreve para os outros, para o leitor. Ou ainda, pode pensar que escreve para exaltar a arte, tornando a obra secundária. Esse é um dos maiores enganos do empreendimento literário. Não, se não escrevesse pela literatura com vistas à obra, pelo interesse sobre a literatura como operação de si mesma, não seria escritor. É condição essencial para o escritor compreender o jogo necessário à literatura, e ele nem sempre o sabe, mas o faz, porque a obra joga com ele. Blanchot atribui tal postura, que pode até ser chamada de “impostura” por alguns — sim, a impostura é essencial também à atividade literária —, ao jogo da obra com quem a escreve. Nesse sentido, por mais que quem escreve acredite em certos ideais e valores, essa seriedade não lhe pertence, pois, como escritor, ele nunca se fixa. O que interessa ao escritor nesses ideais, valores e causas políticas é o jogo que a obra faz com ele e, consequentemente, como ele se sai nesse jogo. Nada ingênuo, o escritor sabe que a literatura nega aquilo que ela busca representar, negando assim a essência de qualquer causa, ideal, “verdade” ou presença que busquem filiá-la, simplesmente porque se filiando ela não seria mais literatura. Eis a segunda negatividade da obra: a negação da substância.

Tal negação daquilo que Hegel nomeia *Coisa* — nesse sentido, a literatura poderia se assemelhar à negação presente em sua dialética teleológica se não fosse o não reconhecimento do trabalho⁴⁵ do escritor enquanto negador do mundo — é o movimento próprio da literatura

⁴⁵ Contudo, a relação entre negação e literatura fica restrita aqui ao recorte “*Lázaro* suplementa Adão”. Como já dito, *Lázaro* é aquele que prefigura as noções blanchotianas — essa é a hipótese deste trabalho. Nesse contexto, a partir do personagem, trarei o que sobrepesa nele em relação à Revolução e ao Terror no quarto capítulo, aquele

em relação a uma verdade exterior a ela mesma, segundo Blanchot. Então, o escritor é aquele que não se filia a nenhuma “verdade” do mundo? É necessário lembrar que o escritor é aquele que se filia à literatura e, por meio dela e somente por ela, se liga às causas que competem a esse jogo — o que implica necessariamente verdades que deixem agir o jogo literário. Mas retorno novamente à questão sobre a “verdade” do mundo: arrisco-me a dizer que a atividade literária consiste em uma solidão povoada. Sim, o escritor é aquele que se volta à parede, como nos diz Blanchot. Porém, essa parede o coloca frente ao mundo do imaginário e, ao mesmo tempo, esse mundo faz do escritor o seu senhor. Sim, senhor do imaginário! A obra e o escritor se tornam íntimos para os outros, para aqueles a quem Hegel credita a negatividade material total relativa à produção de um trabalho; eles veem o trabalho do escritor como algo dissociado de sua atividade. Mesmo os escritores ficam tranquilos em relação ao seu trabalho de negação da substância quando se comparam uns aos outros. Contudo, o solitário escritor, esse Outro que não sou eu, cria uma obra que diz respeito a todos, pois ela “traz um julgamento implícito sobre as outras obras, sobre os problemas da época, faz-se cúmplice do que negligencia, inimiga do que abandona, e sua indiferença se mistura hipocritamente à paixão de todos” (BLANCHOT, 2011a, p. 320).

Como exposto até aqui, é atribuído ao escritor o lugar de impostor frente às “verdades” do mundo, ou ao modo como lida com suas criações fictícias. De onde adviria tal “insulto”? Possivelmente do vazio que penetra as verdades humanas que todos insistem em ignorar devido ao medo de perder a sua segurança material, a sua comodidade na matéria das coisas, na confiança do conceito. Falta-lhes compreender o jogo da linguagem mesma, em que a negação é a face de toda afirmação. Entretanto, sobra-lhes hipocrisia para ignorar isso e acreditar viver a violência do Cogito cartesiano. A literatura se ergue frente a tal hipocrisia colocando-se como impostora. Sim, impostora, porque assume a sua contradição como condição de existência e realização de si; do mesmo modo, desde o momento em que se volta à parede até ser deixado pela obra, o escritor aceita o movimento do jogo literário como única forma de continuar a escrever, a viver.

Chego agora mais perto da operação de *Lázaro*. Se o escritor é aquele que deve seguir todas as leis, pois seguindo-as abre espaço para o jogo, para o movimento da literatura — isto é, para o seu porvir, que pode ocorrer a qualquer momento e em qualquer lugar —, cabe a ele

em que a dimensão política — que é também literária — será abordada. Tal percurso é pensado tendo em vista a organização do trajeto de exposição argumentativa do texto. Portanto, o que compete, em “Littérature et le droit à la mort”, à essencial crítica feita por Blanchot ao pensamento hegeliano — acerca do engajamento do escritor e da literatura como negatividade improdutiva, se comparada ao “trabalho verdadeiro” — não será exposto agora em sua relação com a Revolução e o Terror.

justificar a existência das coisas que não existem dando nome a elas. Dito de outro modo: o escritor dá a palavra às coisas que não existem ainda. Entretanto, se considerarmos que a literatura se realiza na obra — que, por sua vez, realiza a si mesma em sua realização, em sua produção —, então é a literatura que é, no escritor, essa capacidade e possibilidade de realização. Nesse contexto, Blanchot (2011a, p. 322) expõe a instrumentalização da literatura por quem a considera inerte, por aqueles que a desprezam sob o pretexto da ação, por aqueles que a acusam de ser a perfumaria da vida em contraponto à crueza da materialidade: “Assim, opõem a ação, que é a intervenção concreta no mundo, e a palavra escrita, que seria a manifestação passiva na superfície do mundo, e aqueles que buscam a paixão se fazem escritores para não agir. Mas é condenar e amar por abuso”. Crítica que convém diretamente a Sartre, Hegel e Karl Marx. Vejamos o porquê. Se Blanchot se dirige abertamente a tais pensadores, é porque a concepção de trabalho, de ação e de negação está ligada a essa concretude, dentro da qual é trabalho aquilo que produz materialidade no mundo. Nisso, o pensamento de Sartre é o que mais escandaliza, pois, ao afirmar que o escritor deve ser o intelectual engajado que produz obras com função social e que deve superar a antinomia entre palavra e ação, o filósofo está afirmando que há um distanciamento entre palavra e ação. Outrossim, a afirmação sartreana implica também reconhecer a literatura como um nada que passa a existir somente se ligada ao engajamento marxista.⁴⁶ Que valha a relação intrínseca entre a palavra e a revolução — tal como será apontada no quarto capítulo —, que valha a transformação que a palavra opera na humanidade e na modificação material do mundo, mas associar a existência da literatura à sua utilidade material é equivocar-se não só sobre o que é ação em si, mas também sobre o que é a literatura.

Afinal, o que é o trabalho? Marx concebe o trabalho como aquilo que o homem produz universalmente. Isto é, enquanto o animal produz para a manutenção de si e de sua prole, o homem, além de produzir para a sua subsistência física, produz também para além dela. Assim, a produção humana supera as necessidades físicas como finalidade do trabalho. O argumento marxista é de que tal produção passou a ser explorada pelo sistema capitalista, sobretudo a partir de sua consolidação por meio da Revolução Industrial: “o trabalho que se fixou num objeto,

⁴⁶ “O papel do escritor está definido: enquanto negatividade, a literatura contestará a alienação do trabalho (marxismo); enquanto criação e superação apresentará o homem como ação criadora e o acompanhará em seus esforços para superar a alienação presente, rumo a uma situação melhor. [...] Os escritores foram levados pelas circunstâncias a examinar as relações entre o ser e o fazer, segundo a perspectiva de nossa situação histórica. Somos aquilo que fazemos? O que fazemos a nós mesmos? E ocorre isso na sociedade atual, em que o trabalho é alienado? Que fazer, que finalidade escolher, hoje? E como fazer, por quais meios? Quais são as relações entre o fim e os meios numa sociedade baseada na violência? As obras inspiradas em tais preocupações não podem aspirar primeiramente a agradar: elas irritam e inquietam, colocam-se como tarefas a cumprir, convidam a buscas sem conclusão, mostram experiências cujo resultado é incerto” (SARTRE, 1989, p. 173-174).

fez-se coisal (*sachlich*), é a objetivação (*Vergegenständlichung*) do trabalho” (MARX, 2004, p. 80). A crítica dirige-se, então, não ao trabalho, mas à produção estranhada, que é aquela produzida para satisfazer o interesse do sistema. Desse modo, aquele que produz nega a sua essência não em razão de sua liberdade criativa, mas em razão das necessidades impostas pelo sistema. A esse respeito, Blanchot (2011a, p. 323) conclui: “Assim, dizem Hegel e Marx, formase a história, pelo trabalho que realiza o ser, negando-o, e o revela no termo da negação”.

O escritor trabalha, o escritor nega o mundo e nega a si mesmo, pois a alteridade opera nele no processo da experiência da escrita. Partindo dessa concepção, que o levará para além dela, Blanchot argumenta que o homem que trabalha produz um objeto. Tal objeto, em concordância com a tese marxista, é a realização de uma realidade outra. Ou seja, até então aquilo não existia, agora existe, e o mundo é outro em razão dessa nova existência, não é mais o mesmo. É assim que a produção, o trabalho que nega o mundo, reestabelece sempre outro a partir da realização da irrealidade, fazendo do irreal um real. Obra de negação. Nesse sentido, o escritor é aquele que trabalha fazendo do irreal um real, negando também o mundo como é, e não só a ele. Quando escreve, o escritor nega a linguagem tal como ela é, nega os livros já escritos. Assim, o escritor produz uma nova realidade, uma que supera a anterior na qual ele não existia, uma realidade outra que supera o mundo tal como era e se encontra concentrada em um “objeto” chamado “livro”. Sim, o livro! O livro tem objetividade material e formal, afinal ele é matéria, mas uma matéria diferente de um objeto.

No sentido em que argumenta Hegel, em razão da objetividade, há, entre o projeto e a finalização de um livro (a formalização em um volume), a mesma diferença que existe entre a ideia de um objeto, de uma ferramenta, por exemplo, e a realização formal dessa ferramenta. Contudo, como ressalta Blanchot, apesar de o livro realizar essa transformação e essa negação do mundo, tal como o trabalho material hegeliano-marxista, para o escritor a finalização de um livro revela aquilo que ele não imaginaria, aquilo que não seria sem que ele tivesse escrito. O escritor não consegue pensar o livro sem que tenham ambos se realizado, ele e o livro, em uma só experiência. Ao contrário do trabalho somente material, a obra gera efeitos que não podem ser calculados de antemão naquele que a produz, de modo que o escritor nega a si não só quando o livro está acabado. O escritor nega a si em cada palavra escrita, pois, sem essa negação, essa transformação constante, ele não conheceria o livro e o livro não se realizaria. A literatura opera nele.

Por outro lado, seria possível dizer que o objeto também tem o seu devir, que ele surge no mundo também com uma autonomia sobre aquele que o constrói, com a diferença de que o objeto tem um fim universalmente determinado — por mais que possa ter seu uso diversificado

por algumas mentes mais criativas ou servir para algum uso estético.⁴⁷ Entretanto, não se trata de depreciar a realização do trabalho dito concreto, e sim de reconhecer o trabalho literário. Por esse caminho, Blanchot (2011a, p. 324-325) afirma a potência criativa de realidade do escritor quando escreve:

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 que ele é para se tornar tudo que não é. Nesse sentido a sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe.

Sim, o escritor nega o mundo por meio da liberdade da escrita. Blanchot afirma isso para, na frase seguinte, exigir um olhar mais aproximado. Afora isso, o escritor não nega nada: (1) ora, se alguém lhe dá liberdade para escrever, prontamente o escritor nega a própria noção de liberdade, se volta contra ela e cria um ideal de liberdade abstrato; (2) portanto, o escritor nega quaisquer realidade e ideia contidas na noção de liberdade que já tenham sido estipuladas como tal, pois ele quer inventar a sua liberdade; (3) assim, ao negar a liberdade existente para construir outra, ele acaba sendo negado pela liberdade que passa a se manifestar na obra: “ela não nega apenas a sua situação de homem emparedado [escritor], mas também passa por cima do tempo, nega a negação dos limites” (BLANCHOT, 2011a, p. 325); (4) de tanto negar, a liberdade encontra a sua impotência de negação na obra. Isto é, a obra não é um ato negativo, pois ela realiza tão somente a impotência da negação, a impotência da liberdade de intervir, de agir no mundo. A liberdade agora é impotência, se tornando um ideal “acima do tempo, vazio e inacessível” (BLANCHOT, 2011a, p. 325), pois ela não consegue encarnar, se tornar real.

É assim que o escritor deve ser reconhecido como senhor de apenas tudo, “apenas” porque opera no imaginário, que, por sua vez, é a totalidade das coisas do mundo, é o mundo em sua totalidade. Quando penso no mundo, penso em sua unidade; escapa a mim o fragmentário das realidades particulares e só penso a totalidade deste mundo. Isso implica, precisamente, a realidade que é a imaginação, uma realidade que, de tão total, não contempla a irrealidade de cada particularidade. Nesse sentido, o escritor é aquele que pode conduzir as pessoas à inação por meio do imaginário, para viverem o mundo dado, uma vida outra que não a que vivem. Ele assume, então, a responsabilidade pela destruição da ação, na medida em que

⁴⁷ Assim como fez Marcel Duchamp ao expor um mictório de porcelana manufaturada em uma exposição em Nova Iorque, em 1917. Nesse contexto, o conceito do *ready-made* (objeto pronto) dadaísta intitulado *Fonte* sustenta muito bem o que aqui quero demonstrar: a realização estética sobre um objeto pronto que teria, universalmente, outra realização — ou, nos moldes racionalistas, outra função.

coloca os seres em contato com a realidade do imaginário; o contrário seria colocar as pessoas em contato com o irreal, com a ausência sem a realização dessa ausência. A realização da ausência é propriamente a literatura; é a realização da ilusão que existe no ato da linguagem, da palavra que, ao nomear as coisas a partir da realidade imaginária — crendo que está criando algo novo —, está mesmo é nomeando a sua ausência, o nada. Eis, exposta, a ficção que é a linguagem.

Falamos! Necessariamente a nossa fala nos tranquiliza diante do mundo, visto que nele encontramos uma infinidade de coisas e queremos que os outros saibam a que nos referimos, então as nomeamos. Assim, Blanchot apresenta uma distinção epocal na relação humana com a palavra: o diferente manuseio da linguagem entre o ser primitivo e o ser civilizado. O ser humano primitivo, como argumenta Blanchot, tinha conhecimento a respeito do poder que a linguagem lhe dava sobre as coisas do mundo e temia tal poder, pois com ele perderia as relações completas com as coisas, isto é, criaria uma estranheza entre si e o mundo se se relacionasse com ele por meio da linguagem. Assim, o nome permanece na coisa, em sua intimidade. À medida que o humano vai se tornando cada vez mais civilizado, mais determinado socialmente, ele passa a manusear as palavras com mais cruzeza. Dessa forma, as palavras que são ditas perdem a relação com o que designam, e, como esperado, isso não é um problema, uma vez que essa é a função da linguagem para esse ser civilizado: a racionalização do ser para que a vida ordinária funcione.

Substantivo: aquilo que evidencia, que traz à luz a substância, ou ainda, a essência da coisa. (1) Ao nos organizarmos em sociedade sob a égide do progresso como forma de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas do mundo, perdemos a busca pela essência das coisas, e a palavra se torna cada vez mais distanciada daquilo que nomeia; (2) quando substantivamos o mundo, trazemos à luz a sua ausência, aquilo que ele não é — sua essência é inacessível. Um Adão qualquer, ao ver aquilo que não é ele, aquela que não é ele e que não é determinada em gênero (“aquela”: pessoa do sexo feminino que não se pode nomear), a nomeia “mulher”. Agora, tal qualquer, tal Adão, acredita que tem o ser dessa mulher, ou melhor, dessa que é a mulher que permitiu que ele captasse o *ser mulher* por meio de sua existência, por meio de sua aparição. Acontece que, ao nomeá-la, perdeu-se no caminho o que dela era real: um corpo universalmente singular — sim, pois a sua forma corpórea é universal, mas as especificidades de seu corpo são singulares, tal como o corpo de todas as pessoas designadas “mulheres” —, com determinado formato, com cicatrizes que contam a história de sua experiência, cabelos de determinada cor, bem como tudo aquilo que a faz única. O que resta, então? A ausência, a supressão daquilo que era o ser — afinal, o não-ser. O ser se torna uma

ideia. Hegel entendia que para compreender é necessário um assassinato. Sim, para o filósofo, a compreensão equivale a um assassinato. É essa “compreensão” que Hegel afirma nos ensaios reunidos sob o título *Sistema de 1803-1804*:

O primeiro ato, pelo qual Adão constituiu sua dominação sobre os animais, consiste em que ele lhes conferiu nomes, isto é, aniquilou-os como entes e os tornou para si ideais.⁴⁸ O signo era antes, enquanto designar [das Zeichen], um nome, o qual é para si ainda algo outro que não um nome, mesmo uma coisa, e o designado [das Bezeichnete] tinha um signo exterior a si. Ele não foi posto como um suspenso, da mesma maneira o signo não tem nele mesmo seu significado, mas apenas no sujeito: precisava-se ainda saber em particular o que ele pretendia dizer com aquilo. O nome é, entretanto, em si, permanecendo, sem a coisa e o sujeito. No nome a realidade sendo-para-si do signo está aniquilada (HEGEL, 2015, p. 205, grifo nosso).

Ou seja, o sentido da palavra exige, no preâmbulo de sua realização, a aniquilação do ser das coisas. Inverte-se, então, a posição de criador e criatura: se Deus criou o mundo, Adão, por sua vez, aniquila esse primeiro mundo e cria o seu próprio mundo quando nomeia as coisas existentes. Deus criou o mundo conforme o seu desejo; Adão, suprimindo esse mundo, criou um que fez sentido para ele. Assim, nessa morte que é a supressão do ser pela palavra, Adão designou o destino da comunicação, das relações entre os humanos e o mundo: a aproximação das coisas do mundo só seria possível por meio da conferência de um sentido a elas. Aproximação totalmente estranhada, estritamente distanciada. Por isso o ser primitivo preferiu as relações às palavras; ele sabia do risco que corria ao lidar com tal feitiço: iludir as coisas quanto ao que elas são, deixar escapar delas o espírito (ser) somente pela ambição da dominação. A linguagem passou a determinar as relações, isto é, as relações foram fissuradas pela alteridade, pela cisão entre mim (*moi*) e o grande Outro (*il*). A morte se fez presente, *Lázaro* ressuscitou.

Mulher: substantivo feminino que designa um ser humano do sexo feminino, que, por sua vez, é dotado de inteligência e faz uso da linguagem articulada; bípede, mamífero que tem como característica a posição ereta e o peso considerável do crânio. A linguagem, de fato, não assassina a mulher, mas a sua morte por vir é anunciada nessa definição substantiva. Ora, se eu posso, ao nomear alguém, substituir esse alguém por uma palavra, isso significa que a pessoa pode ser distanciada do que ela é, de quem ela é em suas singularidades. Ou seja, a sua presença, assim como a sua existência, é subtraída pela palavra; a palavra é aquilo que antecipa a sua

⁴⁸ A tradução do trecho em itálico difere da que se encontra na edição de *La part du feu* que utilizo aqui (tradução de Ana Maria Scherer), na qual Blanchot cita Hegel: “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes)” (HEGEL *apud* BLANCHOT, 2011a, p. 331).

destruição, a sua morte, pois é o primeiro distanciamento da presença: “Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é a minha linguagem” (BLANCHOT, 2011a, p. 332). Quando falo “mulher”, quando falo “aquela”, sou Adão, suplemento Adão. Quando se fala “mulher”, quando se fala “aquela”, *Lázaro* ressuscita para a morte — *Lázaro* presente em todas as palavras que são a vida da morte das coisas. *Lázaro* suplementa Adão.

Ao falar, é a morte que fala. A palavra, nesse sentido, é o aviso incessante do acontecimento último em sua possibilidade de realização a qualquer instante; qualquer instante pode ser o de minha morte. Portanto, entre mim e o Outro há precisamente toda a distância que se concretiza na ausência de nós mesmos traduzida em palavras — há toda a condição de relação, pois é por essa separação entre nós que se dá nossa busca de comunicação, de entendimento. Só falo ao Outro e Outrem só me dirige a palavra porque estamos para sempre separados. A união entre os seres é pela morte como fim possível. A união é pela morte que se realiza entre nós quando nos comunicamos e nos unimos nessa separação infinita. Afinal, é somente pela morte que podemos encontrar algum sentido; somente matando as coisas é que encontramos a única possibilidade de sentido.

Mas *Lázaro* também me suplementa. Quando me nomeio, nomeio a minha ausência de ser. Assim como Thomas, me separo de mim mesma, sou Outro, sou uma palavra morta, sou viva na morte; é o *Lázaro* que não sou eu. Nomeio-me: “É como se eu pronunciasse meu canto fúnebre” (BLANCHOT, 2011a, p. 332). *Lázaro* faz de mim uma presença impessoal, pesa sobre mim o vazio de minha morte. Falando sobre mim, falando sobre Outrem, *Lázaro* suplementa Adão revelando o ser em sua inexistência: *Lázaro* revela o seu poder de afastar o ser daquilo que não é. A negação se liga à linguagem, pois o que se revela é um nada, o nada que fala na linguagem. Não se trata, como nos adverte Blanchot, de um niilismo de luxo implicado no reconhecimento de que a literatura fala para nada dizer. Trata-se, sim, de admitir que a linguagem demonstra que só percebe o seu sentido frente ao recuo da existência e, por isso mesmo, se sente seduzida em se contentar com esse recuo, com a vida plena desse tudo que não é nada, que é morte. Assim como a linguagem, *Lázaro* morto só pode viver diante do recuo da existência.

Logo, como os seres primitivos, se falamos para dizer nada sobre as coisas, deveríamos nada dizer. Mas há, então, a bifurcação na linguagem. Blanchot aponta para a existência de duas linguagens: a linguagem comum e a linguagem literária (*dehors*). Na primeira, na comum, diz-se “mulher” para diferenciá-la de uma árvore; com isso, a linguagem comum se sabe retendo a

ausência do ser, a inexistência do ser vivo. Contudo, a substantivação desse ser em “mulher” garante que ele não seja uma árvore, ao menos no universo das ideias. É assim que *Lázaro* opera, ressuscitando na mulher sua ideia e seu sentido: “a palavra lhe restitui, no plano do ser (da ideia), toda a certeza que ele [ela] tinha no plano da existência” (BLANCHOT, 2011a, p. 333). Nesse sentido, a linguagem comum tem a certeza platônica de manter as coisas como são, a imutabilidade das ideias. A linguagem comum é o ninho seguro, é a seguridade da razão sem que se retorne às coisas que agora já são mortas. Diferentemente da linguagem literária, que é feita de instabilidade, contradições e inquietude, a linguagem comum não repousa na literatura. A linguagem literária, antes de tudo, não quer determinar objetivamente. Quando ouvimos uma palavra, ouvimos o nada ecoando, o nada anulando a coisa justamente porque querem contê-lo no limite de uma quase autoexposição; não aceitam que ele exista como ausência sem que ele sirva à razão. A literatura é a ruptura desse laço, ela é o acesso à indecidibilidade dos nomes, é o acesso à “liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim, ‘expressões’ que não chegam a lugar” (BLANCHOT, 2011a, p. 334).

Chego, aqui, à distinção essencial para o caminhar descaminhado de *Lázaro*, *veni foras*. Até aqui, *Lázaro-Adão* e *Lázaro-Thomas* prefiguram a ressurreição que é a palavra morta. Nesse sentido, *Lázaro* opera a ressurreição sem distinção, pois ela se manteve pensada em relação à negatividade — morte e linguagem. Agora, chegada à linguagem literária como à linguagem do fora do sentido, linguagem anárquica em relação à linguagem comum, retomo *Lázaro*. Adão é aquele que arrancou as coisas de sua existência como existentes e as transformou em seres inteligíveis; o *Lázaro* do dia é aquele que ressuscitou para a vida, para a certeza do dia. Thomas é aquele incomensuravelmente obscuro, *Lázaro* ressuscitado para a morte, *Cogito* morto. A linguagem comum é a morte da coisa para a vida segura e ordinária do dia; a linguagem literária é a morte da coisa para se manter na morte frente ao sentido. Lá, na literatura, a mulher pode, na noite, ser mulher-árvore, situação demasiado inconveniente para a racionalidade do dia. Lá, na literatura, se caminha para o infinito do fora do sentido, e não para a certeza dada pela subtração. À linguagem comum falta o tormento, sobra a necessidade de ser o que falta, de suplementar: “O *Lázaro*, *veni foras* fez sair a obscura realidade cadavérica do seu fundo original e, em troca, só lhe deu a vida do espírito” (BLANCHOT, 2011a, p. 335). A linguagem do dia quer a ideia, não o corpo morto; ela quer o dia ensolarado, não a incerteza de passos no escuro. A linguagem da noite, chamada de “literatura”, quer exatamente tentar alcançar esse momento que precede o assassinato, que precede a formalização. A literatura quer o *Lázaro* morto, o *Lázaro-Thomas*, e não o *Lázaro-Adão*:

Geralmente ela [a linguagem literária] nomeia a existência; ela quer o gato tal como existe, o pedregulho em seu *parti pris* [antes de ser concebido] 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, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado (BLANCHOT, 2011a, p. 335).

A literatura quer ser e não representar, por isso ela prefere o poder obscuro da coisa à sua domesticação; a literatura prefere o *Lázaro* morto do túmulo em sua crueza de corpo sem vida. A única chance, a única possibilidade agora é pela linguagem, pela subversão que ela faz dela mesma. É pela existência da linguagem comum, da linguagem maciça, concreta e material que podemos escrever um livro que fale justamente sobre a negação que ele é, que ele constitui. A literatura, sabendo que a linguagem exclui quem a criou, exclui o Lázaro-Adão, escolhe a obscuridade que há na linguagem, como no túmulo. Já foi dito aqui que a linguagem é um feitiço, pois obriga as coisas a serem presentes fora delas mesmas. Assim, o nome chega à impessoalidade do ser, a linguagem chega à recusa do escritor enquanto homem que a formou; é necessário jogar o jogo da obscuridade sem esse senhor de tudo. Desse modo, Thomas é morto; quem ressuscita é o *Lázaro* fétido.

Agora, a linguagem literária realiza-se em meio à noite que antecede a palavra do dia, restando depois que o mundo foi negado, desaparecido — e, por fim, insistindo em permanecer quando tudo já desapareceu e tudo aparece na linguagem comum. Sobre isso, Blanchot (2011a, p. 336) nos diz: “Por isso ela não se confunde com a consciência que ilumina e que decide; é a minha consciência sem mim, *passividade* [*passivité*] radiante das substâncias minerais, lucidez do fundo o torpor”. Isto é, não se trata do dia: trata-se daquilo que o dia rejeitou para ser linguagem (alteridade sobre si mesmo); não se trata da noite, mas da obsessão por ela, pela esperança de sua chegada. É precisamente a chegada de Lázaro, *veni foras*, aquele que se espera por nunca vir: essa é a espera literária. Não se trata da morte de Lázaro-Adão, pois o Lázaro que nomeia, suplementando o primeiro “existente”, pensa a linguagem como poder que mostra a existência sob a própria existência, a inexistência do ser sem qualquer constrangimento ou inquietude. Já o *Lázaro*-Thomas é aquele que vive, na literatura, a “afirmação inexorável, sem começo nem término, a morte como impossibilidade de morrer” (BLANCHOT, 2011a, p. 336).

O que quer a literatura? A impotência da revelação frente à palavra ordinária; e, querendo ser, a literatura se recusa a dizer as coisas como são ditas normalmente. Suas palavras são como “estátuas de sal”, linguagem que vaga sem ter um criador e rejeitando toda criatura. Para tanto, a literatura se enterra em si mesma, se dissimula — tudo para tentar desaparecer

como decreto sobre algo e aparecer como algo. Tal movimento não a exime de ressuscitar o ser ideal do que suprime, ainda que rejeite tal aparecimento, ainda que ele seja a subversão dela mesma. A literatura, mesmo em busca de ser outra que não a linguagem comum, em sua delicadeza econômica frente à coisa, desperta *Lázaro*, mas aquele que pertence à noite. Nesse sentido, mais uma vez Blanchot (2011a, p. 337) utiliza *Lázaro* como recurso, a ressurreição como instrumento para se pensar tais operações sobre a linguagem literária: “Mesmo que ela [a literatura] se tornasse muda como a pedra, tão passiva como o cadáver [Lázaro] encerrado atrás dessa pedra, a decisão de perder a palavra continuaria sendo lida sobre a pedra e bastaria para despertar esse falso morto [Lázaro-Thomas]”. *Lázaro-Thomas* é a própria impossibilidade de morrer da literatura. *Lázaro* é a linguagem que na vida faz morte e nela permanece, pois se apenas morresse perderia a possibilidade da alteridade da linguagem nela mesma. A partir destas linhas de Blanchot (2011a, p. 345), penso em *Lázaro* ainda mais uma vez: “Mas um Outro pensa viver, porque esqueceu a sua morte [Lázaro-Adão], e um Outro [Lázaro-Thomas], sabendo-se morto, luta em vão para morrer”.

3 PAS

Neste capítulo, início tratando da leitura que Blanchot fez do termo *pas*, que na língua francesa tem uma dupla acepção: tanto é advérbio de negação quanto substantivo — “passo”, na língua portuguesa. A partir de tal termo, trabalho a duplicidade do *pas* fazendo alusão ao caminhar sem avançar para o dia, para a vida, para o conceito, por meio de Lázaro. Primeiramente, apresento o pensamento blanchotiano sobre o *pas* e indico como ele se mostra em obras como *Le pas au-delà* (1973) — que trata da (im)possibilidade do passo-além. Em seguida, trago o argumento da *passivité* pensado em sua relação com a morte, a alteridade e a paciência, como se encontra em *L’écriture du désastre* (1980). Posteriormente, caminho, com Derrida, em *Parages*, ao redor do *viens e* da noção de *bord* como modos de se pensar o neutro em Blanchot, a partir de *Thomas l’Obscur, L’arrêt de mort* (1948). Ensejado o pensamento do neutro pelo subcapítulo anterior, busco expor, por meio do trabalho crítico de Blanchot, como surge o pensamento sobre o neutro. Para tanto, demonstro como essa palavra deixa de ser substantivada e passa a ser uma noção da reflexão literária de Blanchot: (1) as diferenças e aproximações entre o neutro Barthes e o neutro de Blanchot; (2) a relação entre *vagabondade*, no sentido institucional, literário e imaginário, como uma neutralidade da morte; (3) as possíveis intersecções entre o *il y a* de Levinas e o *non-savoir* de Bataille como formas de se pensar o neutro em um contexto mais originário desta noção na obra de Blanchot.

3.1 PAS, PASSIVITÉ, LE PAS AU-DELÀ

Na língua francesa, existem duas definições e combinações para a palavra *pas*: advérbio de negação e substantivo masculino que indica o movimento necessário ao ato de caminhar, o passo. Essa dupla acepção do termo se faz presente em diversos textos blanchotianos, sempre com o sentido ambíguo de caminhar adiante mesmo sem o querer; com o sentido de o querer, mas encontrar-se impossibilitado; ou ainda com o sentido da impossibilidade de enunciar esse entrelugar que age de forma dissimulada sobre quem se encontra submetido a ele. Acredita-se, a princípio, que se trata da negação do desejo — *pas le désir* — em encontro com a dupla negação — *le pas du non* —, que indica a antítese do não. Mas se, ao contrário, não se seguir a regra gramatical que localiza a negação como *non* ao lado da negação *pas* (quando se trata de uma antítese) e se colocar *pas* ao lado de *pas*, bastará o acréscimo do *à* para se chegar à formulação *pas à pas*: passo a passo. Movimento de negação e afirmação simultâneas que se encontra no início do segundo capítulo de *Thomas l’Obscur*: “Da mesma forma, quando ele

começou a andar, podia-se acreditar que não eram suas pernas, mas seu desejo de não andar o que o fez avançar”⁴⁹ (BLANCHOT, 1950, p. 15, tradução nossa).

A posição paradoxal do termo utilizado por Blanchot — de forma calculada — em muitas de suas obras implica precisamente aquilo que o autor quer fazer ver: o espaço que antecede e precede toda palavra. Essas são questões que aparecem já em *Thomas* e que causam um grande espanto, pois, acompanhando a obra blanchotiana, logo se vê que os temas desenvolvidos posteriormente já se anunciavam em seu primeiro romance. Aquilo que mobiliza Blanchot frente à possibilidade de enunciação do mundo é o mesmo que mobiliza Thomas do início ao fim do romance: o incomensurável, aquilo que há de inefável entre o mar e a sua nomeação, aquilo que há entre as coisas do mundo e as palavras que coisificam. Em *Le pas au-delà*, Blanchot (1973, p. 8, tradução nossa) escreve: “de onde vem esse poder de arrancamento, de destruição ou de mudança nas primeiras palavras escritas face ao céu, na solidão do céu, palavras por si mesmas sem futuro e sem pretensão: ‘*ele — o mar*’?”.⁵⁰ Qual verbo existiria entre o sujeito e o complemento? Se retomarmos a cena que se inicia e se encerra infinitamente em *Thomas l’Obscur*, a ação seria reportada ao sentido da visão: “Thomas se senta e olha o mar”⁵¹ (BLANCHOT, 1950, p. 9, tradução nossa). Contudo, Blanchot não está reconstruindo/destruindo os passos de Thomas; o espaço da ação é inexistente, ou melhor, ele existe em sua (in)operância. Mesmo que Thomas seja a ambiguidade, Blanchot não tem em sua posse, nesse momento e nessa obra, uma narrativa romanceada sobre a ambiguidade; trata-se, antes de tudo, de pensar o espaço da escrita. Mais uma vez, isso também se mostra na metalinguagem presente em Thomas.

Acontece que, em *Le pas au-delà*, existe a possibilidade de pensar o preenchimento verbal dessa sentença; nessa obra, há a possibilidade de pensar o aberto que é deixado entre o sujeito e o complemento com vistas àquilo que Blanchot escreveu sobre a impossibilidade de preenchimento e a exigência de escrita, de enunciação, isto é, sobre o impasse da folha em branco. Proponho que pensemos esse espaço justamente em relação ao *pas*. A (im)possibilidade de preenchimento verbal implica a decisão do escritor, que, ainda que decida, está sempre, ao escrever, deixando para trás o que poderia ter sido escrito. Um passo adiante é um passo atrás;

⁴⁹ No original : « De même, quand il se mit à marcher, l'on pouvait croire que ce n'étaient pas ses jambes, mais son désir de ne pas marcher qui le faisait avancer ».

⁵⁰ No original: « D'où vient cela, cette puissance d'arrachement, de destruction ou de changement, dans les premiers mots écrits face au ciel, dans la solitude du ciel, mots par eux-mêmes sans avenir et sans prétention : < *il — la mer* > ? ».

⁵¹No original : « Thomas s'assit et regarda la mer ».

um retrocesso ainda é uma progressão em algo, é um caminhar descaminhado. Thomas olhava para o mar imóvel como o escritor olha para a página a ser escrita.

Thomas, sujeito definido frente a um substantivo definido, ainda que incomensurável em sua definição: o mar. Apesar da relação negativa da palavra com aquilo que nomeia, foquemos, por ora, o sujeito. *Il*, terceira pessoa do singular, simboliza alguém, um terceiro que, ao mesmo tempo que se encontra só, unificado como sujeito, tem a sua identidade suprimida pela impessoalidade. Contudo, sob o *il* encontra-se uma unidade fissurada, impossível de ser inteira, justamente porque qualquer escrita é ruptura: entre o ser e aquilo que o nomeia. A escrita, alerta Blanchot (1973, p. 9, tradução nossa), só existe como questão dela mesma, “questão que carrega a escrita que [por sua vez] carrega a questão”⁵²; isto é, o escritor enganado pelo dia, pela ilusão de acesso ao ser, por meio da palavra, por seus termos — ordem, verdade, certeza e captura —, é aquele que acredita no domínio do sujeito sobre a existência, que acredita na preponderância de um sujeito sobre o mundo e que se realiza nessa ficção. Ele (*il*) busca incessantemente se representar nas palavras, dignificar as experiências que crê ter apreendido em sua memória. Há nele a certeza de si como fonte de sua escrita, de sua palavra precisa, mas nessa experiência de tentativa de captura ele sente a solidão da escrita e, com ela, os seus “pensamentos fracos, desejos fracos: ele sente a sua força”⁵³ (BLANCHOT, 1973, p. 10, tradução nossa).

Tal anomalia, como sugere Blanchot, talvez se resolvesse com a inserção da terceira pessoa do plural: *ils*. Mas não. A pluralidade existente no *il* — que é propriamente a impessoalidade neutra —, se pluralizada, traz uma localização, uma determinação em conjunto, um espaço em que se pode encontrar *ils*. Algo como: ele se perde na multidão, já eles têm de caminhar juntos, se aglutinar em meio à multidão ou ser a própria multidão. Localiza-se um grupo, e quem se perde sempre é alguém. Segundo Blanchot (1973), essa pluralidade é diferente da pluralidade encontrada na singularidade do *il*, justamente porque se trata de uma pluralidade plural, pois localiza um conjunto que deixa escapar a condição neutra da pluralidade singular sob o signo da impessoalidade. Trata-se da arquitetura blanchotiana que, mais tarde, com *L'écriture du désastre* (1980), se afirma com a dupla acepção de *pas* e a (im)possibilidade de uma assinatura própria, de um nome próprio.⁵⁴

⁵² No original : « question qui porte l'écriture qui porte la question ».

⁵³ No original : « Pensées faibles, désirs faibles force ».

⁵⁴ Tal como Derrida (1995, p. 40-41) sublinha em *Salvo o nome*: “O acontecimento permanece simultaneamente na e sobre a linguagem, portanto, dentro na superfície, uma superfície aberta, exposta, imediatamente transbordada, fora de si mesma. O acontecimento permanece na e sobre a boca, sobre a ponta da língua, como se diz em francês, ou sobre a ponta dos lábios ultrapassados por palavras que se dirigem para Deus. Elas são levadas, simultaneamente exportadas e deportadas, por um movimento de ferência (transferência, referência, *différance*) para Deus. Elas

O passo além (*pas au-delà*) se daria quando a linguagem cessa, aí onde reside a passividade (*passivité*) da linguagem, na morte: é falando que sentimos o eco do passado, do fim da palavra e, portanto, da morte que ela carrega. *Passivité* que (in)opera em *Lázaro* ressuscitado, porém morto, sem ter voltado à vida, vivo na morte pela ressurreição, ressurreição para o nada, para a perda de si, para a repetição do vazio. *Lázaro* morto: ao referi-lo, me refiro àquele, a essa terceira pessoa do singular que se impessoaliza no *il* — portanto, em *Outrem*. A relação que se estabelece, então, entre a morte, a *passivité* e *Lázaro* se desenha a partir da paciência: sim, a paciência é constitutiva da passividade. Isto é, a passividade encontra o seu lugar na paciente violência da alteridade; ao me relacionar com *Outrem*, estou sempre me referindo àquele que não sou eu, que me é estrangeiro e que me afeta por sua exterioridade. Portanto, abro mão de minha essencialidade, de meu lugar como primeira pessoa do singular, reunida sob “eu” (*je*), para pensar pacientemente na afirmação que o Outro é para mim. Isso, por sua vez, demonstra a passividade que há em minha substituição à representação de mim, preferindo sempre pensar *Outrem* ou me pensar a partir de *Outrem*, o desconhecido que me constrange, pela comparação à sua existência, a ser um *je*. E se invertermos a ordem? Eu me torno o Outro para *Outrem* e isso implica, fundamentalmente, me extirpar a paciência passiva; me torno ativo no discurso, me torno refém da unidade do eu: eu existo para alguém, eu sou. Assim, assumo a posição neutra sob o olhar de quem me refere, sou o Outro que faz com que o eu, do meu Outro, se compare; sou o rosto, aquele constrangido a não ser mais quem é, o estrangeiro: “o primeiro a vir ou o último dos homens, em nada o único que eu gostaria de ser; é nisso que ele me atribui a passividade, dirigindo-se em mim ao morrer mesmo. (A responsabilidade de que estou encarregado não é minha e faz com que eu não seja eu.)”⁵⁵ (BLANCHOT, 1980, p. 35, tradução nossa).

Foi-me dada a passividade; assim, me foi entregue o não-ser, me tornei aquele de quem alguém fala, que alguém nomeia, mas que não sou eu. Foi-me dado o tempo da morte, que é exatamente a negação do tempo, a *passivité* da ausência de tempo; me tornei *Outrem*. Thomas se torna *Lázaro*! Thomas é mutante, ele é (*il est*) a reticência fragmentária do que não se cala justamente por não saber mais falar. Quando Thomas morre, é *Lázaro* que ressuscita, é *Lázaro* que faz de Thomas desidentificado; é *Lázaro* que, ao mesmo tempo, abandona Thomas à

nomeiam Deus, falam dele, falam-no, falam-lhe, deixam-no falar em si, deixam-se levar por ele, (se) fazem referência àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável inomeável”.

⁵⁵ No original: « le premier venu ou le dernier des hommes, en rien l’unique que je voudrais être; c’est en cela qu’il m’assigne à la passivité, s’adressant en moi au mourir même. (La responsabilité dont je suis chargé n’est pas la mienne et fait que je ne suis pas moi) ».

passividade da morte, o traz à intranquilidade da repetição da cena do túmulo. A relação entre ambos os personagens é a contradição própria e fundamental a toda e qualquer relação, à alteridade: “é que lá onde a passividade me descobre e me destrói, ao mesmo tempo estou forçado a uma responsabilidade que não somente me excede, mas que não posso exercer, já que não posso nada e não existo mais como eu”⁵⁶ (BLANCHOT, 1980, p. 37, tradução nossa). É em face a Outrem, portanto, que me chega violentamente a constatação da paciência: ora, se Outrem é o rosto inacessível e estrangeiro, mas que me afeta por sua aparência distante, é por ele que conheço a morte, por meio de sua morte como Outro. Conhecendo a morte do Outro, conheço duas vezes a morte — aquela em que o Outro morre, em que presencio a sua morte, pois ela é representada a mim, e a certeza de minha morte por vir. Ao mesmo tempo que tal morte me traz a violência do fim, por meio dessa representação que é a morte de Outrem, é também só por essa representação que consigo elaborar a paciência que há na morte, que é, propriamente, o silêncio.

Volto, então, à *passivité* presente na morte de Thomas e na ressurreição de *Lázaro*. Como pode Thomas conhecer a paciência da morte se lhe é imposta a ressurreição? Como pode conhecer a morte pela morte de Outrem se é ele o morto que tem de ressuscitar mutado em *Lázaro*? Ou ainda, uma vez que Thomas já não é si mesmo, é *Lázaro*, que se distancia de si e assiste a um Outro de si, como se dá a percepção de Outrem, tão necessária à alteridade, sendo que o Outro também é ele mesmo? Por meio da operação da ressurreição, relacionada à *passivité*, mobilizam-se três grandes eixos: a alteridade, a morte e a paciência. Nesse contexto, remeto-me à problematização ampla — sim, ampla, porque opera em relação a várias noções caras ao pensamento de Blanchot, não só às pensadas até aqui, considerando até mesmo a noção de comunidade enquanto acontecimento, da qual ainda me ocuparei — que é, propriamente, anacronia. Em *L'écriture du désastre*, Blanchot alude a essa operação, a qual, por sua vez, contribui para o desenvolvimento da reflexão sobre a importância de *Lázaro* como simulacro fragmentado, por isso capaz de reiterar todas as questões blanchotianas:

O não-concernente (nesse sentido de que um [eu] (*moi*) e Outrem não podem estar juntos, nem se reunir em um mesmo tempo: ser contemporâneos) é de início Outrem para mim [*moi*], então eu, como outro que eu, aquilo que em mim não coincide comigo, minha eterna ausência, que nenhuma consciência pode recuperar, que não tem efeito nem eficácia e que é o tempo passivo, o morrer que é para mim, embora sem compartilhar, comum a todos⁵⁷ (BLANCHOT, 1980, p. 41, tradução nossa).

⁵⁶ No original: « c'est que là où la passivité me dés œuvre et me détruit, en même temps je suis contraint à une responsabilité qui non seulement m'excède, mais que je ne puis exercer, puisque je ne puis rien et que je n'existe plus comme moi ».

⁵⁷ No original: « Le non-concernant (en ce sens que l'un [*moi*] et l'autre ne peuvent tenir ensemble, ni se rassembler dans un même temps : être contemporains), c'est d'abord autrui pour moi, puis moi comme autre que moi, cela qui

A alteridade da morte entre Thomas e *Lázaro* só seria possível pela anacronia, pelo contratempo. Isto é, se a alteridade independe do tempo — pois, mesmo vivendo na mesma época, o Outro é sempre Outrem, é sempre estrangeiro, por mais próximo que seja e esteja —, então, em relação a Thomas e *Lázaro*, Outrem também é ele mesmo, um é o Outro se sabendo Outrem. Logo, o reconhecimento da alteridade, que se dá pelo distanciamento entre um e Outrem, acontece dentro do mesmo simulacro fragmentado; se dá, também, por um acontecimento temporal que permite ser um e Outro: ora é Thomas que morre, ora é *Lázaro* que ressuscita. Thomas vivo na morte se entende morto, consegue se distanciar de si, ver o seu corpo frio no fundo do túmulo e, ao mesmo tempo, cavar a sua cova, caminhar como *Lázaro* verdadeiro. Thomas não abandona o simulacro, mas, dentro dele mesmo, consegue se distanciar e se assistir sendo Outro, sendo *Lázaro*. A alteridade se dá nesse acontecimento temporal em que morte e vida, um e Outrem, coexistem no mesmo corpo e, por isso mesmo, precisam de um Outro tempo para coexistir: o tempo da literatura, o fora-do-tempo. Operação de reunião antagônica que só se realiza na linguagem do fora, *dehors*.

Contudo, a alteridade vivida em um mesmo simulacro não se realiza em vista de uma dialética, pois não se deixa de ser um e Outro, não se trata de uma alternância. Mais precisamente, trata-se de ser um e Outro em sua diferença mesma e, por isso, de não poder ser nomeado, domesticado conceitualmente em tese e antítese. Ou seja, em Thomas, o Outro não é mais longínquo; Outrem pesa sobre ele e expõe a sua subjetividade fragmentada pela diferença. O corpo-simulacro de Thomas revela, em suas mutações, o enigma que une o ser e o para-além do ser (morte): “a exceção do extraordinário, a colocação para fora do fenômeno, fora da experiência”⁵⁸ (BLANCHOT, 1980, p. 43, tradução nossa). Fora, *dehors*, existe na literatura, na morte que é a palavra sobre o mundo — portanto, na *passivité* que há no livro, que insiste em encerrar aquilo que as coisas do mundo poderiam ser pela sedutora apreensão do conceito. É, então, na linguagem literária que podemos encontrar o silêncio da morte do mundo e a abertura para o fora do sentido e do tempo. Por isso Blanchot entende que a linguagem do fora comporta a duplicidade do termo *passivité*, a exigência da não-dialética, a vida e a morte, um tempo sem presente, uma história sem tempo e uma paciência tanto mundana quanto imundana. É só nesse fora do tempo e da experiência que Thomas pode existir como *Lázaro* morto, pode existir em sua renúncia ao *moi-sujet*. Entretanto, tal renúncia não se constitui somente em desejo

en moi ne coïncide pas avec moi, mon éternelle absence, ce que nulle conscience ne peut ressaisir, qui n'a ni effet ni efficace et qui est le temps passif, le mourir qui m'est, quoique sans partage, commun avec tous ».

⁵⁸ No original: « l'exception de l'extraordinaire, la mise hors phénomène, hors expérience ».

de negação, mas também em relação ao não-desejo. Se Thomas caminhava sem querer caminhar; se, ao tentar emergir, também buscava se afogar no mar, como se lê nos primeiros capítulos de *Thomas l'Obscur*, isso é porque a morte como sujeito subverte a existência, desarranja o tempo e rasga a vida à *passivité*. Thomas nos expõe ao seu não-pensamento pensante e, com ele, à sua subjetividade sem sujeito.

Nesse sentido, a *passivité* da morte se realiza na linguagem; se o conceito é a própria morte e se a morte deve ser encarada como o obscuro da vida, pois direciona quem morre ao além da vida, é ela que nos dá a dimensão da ausência. Dito de outro modo, é a vida da morte que nos dá a consciência do sentido ausente que toda palavra carrega. Essa ausência se faz ouvir pelo eco silencioso daquilo que sempre já aconteceu, daquele que sempre já passou, da voz que sempre já falou; trata-se, propriamente, do eco da morte que desencadeia sua infinitude mesma. Amarra-se, por meio da *passivité*, a complexidade da operação de coexistência Thomas-Lázaro: se a *passivité*, em sua dupla acepção *pas* e *pas au-dèla* (negação e passo-além), se liga necessariamente à paciência que há na morte e, portanto, direciona para o fora do sentido, do tempo e da experiência ordinária, é na literatura, justamente por se tratar de uma operação de morte (que é a palavra supressora do que as coisas são) e de abertura para o fora da linguagem, que Thomas pode ser e ser Outrem-Lázaro. É no romance blanchotiano que se encontra a formação de um sentido ausente, sentido que precede e sucede o pensamento, que não se deixa apreender — por isso, ausente: trata-se do impulso. Voltando à questão colocada aqui anteriormente sobre a ausência de verbo entre o sujeito e o complemento em *Le pas au-dèla* e a remissão a Thomas: “‘*ele — o mar*’”? (BLANCHOT, 1973, p. 8, tradução nossa). Qual verbo haveria entre o sujeito e o substantivo? Não há verbo, não há produção de afirmação e negação (verdadeiro-falso) de pensamento; há a liberação da diferença toda, o direito à improdutividade da significação: “um saber que queima o pensamento, como um saber de infinita paciência”⁵⁹ (BLANCHOT, 1980, p. 74, tradução nossa).

Portanto, o sentido ausente só pode ser reconhecido em sua relação com a morte e para a morte, pois é ela que traz ao momento presente a exclusão de todo termo; ela exclui toda significação, por isso ela é literária. Eu digo “quando eu morrer”, o que consiste em um adiamento de sentido à minha morte, ao momento de minha morte: o sentido ainda ausente de minha morte. Mas, ao mesmo tempo, por saber que “um dia morrerei”, a morte causa em mim uma busca incessante por um sentido presente. Assim, por meio da linguagem literária, consigo acessar esse fora do sentido e do tempo sem ter que passar pela experiência da morte, mas

⁵⁹ No original: « un savoir qui brûle la pensée, comme un savoir d'infinie patience ».

vivendo a sua antecipação tanto nas palavras mortas que leio quanto na possibilidade de acessar a paciência desse tempo outro. Contudo, logo se encerra a leitura, a escritura, e sou lançada novamente a essa busca de sentido presente pelo desespero que me causa o dia de minha morte, do sentido ausente. Por isso, na linguagem literária encontro o impulso de morrer em sua singularidade iterável, em sua novidade repetida. Em Thomas, vemos o fora do sentido como a questão da morte possível pela literatura, uma espécie de morte para fora dela mesma. Uma vez que a morte é a paciência infinita, o além-morte só pode existir em um tempo que inclusive a excede, propriamente em seu fora.

Nisso, nesse topos de deslocamento com o qual Blanchot busca alcançar um limite, o limite da linguagem, justamente para demonstrar a sua ausência de limite, entende-se a exigência sobre a dissolução do sistema, da teoria, da unidade. Thomas se fragmenta, é o fragmento. Coloca-se, então, a exigência fragmentária pela escritura; exigência que carrega em si a dissolução da totalidade, que expõe a impostura do sistema, a impostura da unidade que se acredita incriticável e capaz de reagrupar tudo. Só o fragmento pode expor a insuficiência sistêmica, pois ele é a própria afirmação do que escapa ao sistema; por outro lado, por meio de sua existência, o fragmento afirma que há um sistema incontornável, pois, se o fragmento existe, existe como resistência àquilo que o sistema é. O fragmento só pode existir fora do tempo, dado que ele pertence ao impulso do entrelugar, e não ao Uno; sua realização não é suportada por aquilo que só existe sob a dialética, enquanto pensamento dialético: à luz da verdade ou à escuridão do erro. O sistema afasta a manifestação fragmentária, visto que ela pertence à segunda noite, aquela que seduz enquanto denúncia do pensamento como fundamento de tudo.

3.2 *LA MER*

Jacques Derrida é aquele que acompanha toda leitura possível, para mim, de Blanchot. Digo “possível” porque há aquilo que os textos de Blanchot guardam, que se trata dos segredos desses textos, inacessíveis mesmo a quem os escreve, em posse somente do texto em si e para si; ou, como Derrida (2003, p. 9, tradução nossa) sintetiza: “Dissimulados e descontínuos, aliados ou religados, esses escritos parecem juntos no entanto”.⁶⁰ É como se, de certo modo, a fala de ambos, de Derrida e de Blanchot, ainda que distanciada em diversos momentos, me permitisse aproximá-los em seus movimentos dedicados a pensar a possibilidade da palavra. É nesse encontro desencontrado que fantasmagoricamente acontece *Parages* (1986): Blanchot

⁶⁰ No original: « Dissemblables et discontinus, alliés ou reliés, ces écrits paraissent ensemble néanmoins ».

chega a Derrida como Outro, aquele que vem. Já na introdução Derrida escreve que *Parages* se trata de um livro feito de motivos mais do que de temas — motivos que são sinais particulares de movimento e que produzem movimento. Tais motivos, encontrados na obra blanchotiana e a partir dela, conduzem a lugares em que a certeza, a verdade, a *decidibilidade*⁶¹ estão suspensas, não asseguradas. Derrida está tratando dos romances blanchotianos. Nesse sentido, me aproximo ainda mais de Derrida, de *Parages*, por aquilo que apresento nesta tese: um pensamento sobre as situações da palavra na obra blanchotiana a partir de *Lázaro*, com a intenção teórica de organizar a obra de Blanchot não em razão de um sujeito de seus escritos ficcionais, e sim em torno daquilo que seus paradoxos mobilizam sob esse personagem. Por isso, a ordem dos textos é tratada de acordo com a pertinência relacional, ou ainda seguindo alguns períodos que, desde sempre, estão submetidos à ordem do fragmentário; como escreve Derrida (2003, p. 11, tradução nossa): “Nem teoria nem conjunto, das situações da palavra, ao contrário, uma topologia por vezes impraticável e que não seria sem relação, ao menos indireta e analógica, com esse ou aquele paradoxo que chamamos de teoria dos conjuntos”.⁶² Em *Parages*, Derrida não quer se deter na palavra “ensegnante” — palavra que ensina, palavra institucionalizada pela academia —, mas quer se abandonar àquilo que implica a palavra *pas*. Trata-se de um paralelo que, naquilo que se situa na palavra *pas*, demonstra o motivo pelo qual Derrida escreve *Parages*: uma situação da palavra que designa lugares na obra blanchotiana. Assim, *pas* está associada a lugares da obra blanchotiana que, como Derrida demonstra, aparecem e desaparecem. *Pas* sustenta, portanto, tanto o distante como o próximo, tanto a chegada quanto a partida: a singularidade de sua topologia é a divisão fundamental à unidade. *Pas* designa o lugar do não-lugar.

Volto a Thomas juntamente a Derrida, que diz que esse (não-)lugar nos textos ficcionais de Blanchot é propriamente o mar — é no mar que Blanchot localiza a comunicação comprometida desses textos. Digo “comprometida” pois a possibilidade de comunicar é a própria questão apresentada nesses textos. Derrida os pensa como que por uma dupla imagem que escapa à designação decidível da palavra, que traz o outro poder da palavra, o ensinar. Sim, no infinitivo, o ensinar permite que nos abramos àquilo que transborda a palavra, que vai além de seu rastro: “Paisagem sem país, aberta sobre a ausência de pátria, paisagem marítima, espaço

⁶¹ “[...] a indecidibilidade não tem um sentido revolucionário e desconcertante, ela não é por si mesma senão se ela permanece essencialmente e intrinsecamente assombrada em seu sentido de origem pelo telos de decidibilidade do qual ela marca a irrupção” (DERRIDA, 2009, p. 40).

⁶² No original: « Ni théorie ni ensemble, des situations de parole, plutôt, une topologie parfois impraticable et qui ne serait pas sans rapport, au moins indirect et analogique, avec tel ou tel paradoxe dans ce qu’on appelle la théorie des ensembles ».

sem território, sem caminho reservado, sem localização”⁶³ (DERRIDA, 2003, p. 15, tradução nossa). *Pas*, no campo da palavra, se move em um labirinto que é ele mesmo, se escondendo por trás de um movimento dialético que engana os seus duplos passos realizados ao mesmo tempo. É em Thomas que Derrida vê o *pas-à-pas* de uma história impossível que, em seu caminhar abandonado, desliza para a água. A água libera o movimento do *pas* — assim como o *pas* denota aqui uma não-dialética —, pois é nela que encontramos, ao mesmo tempo, em sua escrita, em suas sílabas, em seu nome, em seu elemento, em seu lugar indeciso-escoante, a ausência de uma linha divisória. Isto é, na “água” (*l’eau*) tudo está reunido a um só tempo. Por tal modo de ser e não-ser, a água caracteriza, em Thomas, segundo Derrida, o grau zero (*degré zéro*), pois, ao passo que tudo está reunido nela, ela, a água, também não é nada: nada mais que uma coisa, que uma palavra, que uma sílaba, que um elemento escoante. No último parágrafo de *L’arrêt de mort* Blanchot (1948, p. 86) escreve:

[...] e afinal ela sempre foi à minha medida, amei-a e só a ela amei, e tudo o que aconteceu, eu o quis, e só tendo tido olhos para ela, onde quer que ela tenha estado e onde quer que eu tenha podido estar, na ausência, na infelicidade, na fatalidade das coisas mortas, na necessidade das coisas vivas, na fadiga do trabalho, nesses rostos nascidos da minha curiosidade, nas minhas palavras falsas, nos meus juramentos mentirosos, no silêncio e na noite, dei-lhe toda a minha força e ela deu-me toda a sua, de maneira que essa força demasiado grande, incapaz de ser arruinada por alguma coisa, volta-nos talvez a uma infelicidade sem medida, mas se assim é, essa infelicidade tomo-a por minha conta e faço-a a causa do meu deleite sem medida e, a ela, digo eternamente: “Vem”, e eternamente, ela aí está presente.⁶⁴

Mas, afinal, quem é ela? Ou o que é ela? É o estrangeiro e todas as figuras que se constroem nessa estranheza na obra blanchotiana: morte, força, palavra, Outro, a segunda noite. Para Thomas, ela aparece e desaparece sob várias facetas, em uma incomensurabilidade que remete constantemente ao mar, à água. “Vem” (*viens*) é o que é dito a ela (*elle*). Mas quem, ou o que, é chamado? O que está eternamente aí e que, contudo, nunca chega: aquilo que é dissimulado na letra, no nome, na sílaba, no elemento, na paisagem reunidos em uma desunião. Trata-se, para Derrida, daquilo que também é chamado e repellido por Thomas, daquilo que é convidado mesmo já estando. *Viens*, sob o motivo derridiano, convida a um movimento *pas-à-*

⁶³ No original: « Paysages sans pays, ouvert sur l’absence de patrie, paysage marin, espace sans territoire, sans chemin réservé, sans lieu-dit ».

⁶⁴ No original: « [...] et finalement elle a toujours été à ma mesure, je l’ai aimée et je n’ai aimé qu’elle, et tout ce qui arrivé, je l’ai voulu, et n’ayant eu de regard que pour elle, où qu’elle ait été et où que j’aie pu être, dans l’absence, dans le malheur, dans la fatalité des choses mortes, dans la nécessité des choses vivantes, dans la fatigué du travail, dans ces visages nés de ma curiosité, dans mes paroles fausses, dans mes serments menteurs, dans le silence et dans la nuit, je lui ai donné toute ma force et elle m’a donné toute la sienne, de sorte que cette force trop grande, incapable d’être ruinée par rien, nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mas si cela est, ce malheur je le prends sur moi e je m’en réjouis sans mesure et, è elle, je dis éternellement: « Viens », et éternellement, elle est là » (BLANCHOT, 1948, p. 127).

pas, o neutro da obra blanchotiana. *Elle*, em *Thomas l'Obscur*, é Anne;⁶⁵ Anne é a água, tal como Derrida sugere. É ela que está vindo, mesmo já estando na companhia de Thomas. Nela, o personagem se perde; por ela, ele se deixa guiar; é ela que ele não alcança, não apreende, mesmo quando seus corpos estão reunidos.

Ao final do oitavo capítulo de *Thomas l'Obscur*, após Anne ter se metamorfoseado, ter se tornado morte caminhante, distância infinita, “é nessas condições que ela penetra, forma indecisa, na existência de Thomas”⁶⁶ (BLANCHOT, 1950, p. 66, tradução nossa). Forma indecisa: é com esses termos que Blanchot remete àquilo que não se detém no nome, por isso Anne é a água. Seu movimento constitui, segundo Derrida, justamente a penetração onde ela jamais penetrou; trata-se da ilusão do *pas*, pois é um passo dado em um lugar ausente, em um *Lázaro*, lá onde o silêncio gritante faz com que Anne não se reconheça em seu nome, tal como a água. Na primeira vez que Thomas vê Anne, no hotel em que está hospedado, enquanto reúne a coragem que um estrangeiro tem de ter para se aproximar de Outrem, sofre a antecipação da ação de Outro que chama por ela: “Tendo ouvido alguém a chamar: *Anne* (uma voz muito aguda), vendo que ela, imediatamente, levantou a cabeça pronta para responder, ele [Thomas] decidiu agir e, com todas as suas forças, bateu sobre a mesa”⁶⁷ (BLANCHOT, 1950, p. 23, tradução nossa). Suponho que Thomas, com tal gesto, tenha acreditado poder chamar Anne. Mas ele se esquece de que ela decide atender Outro. Ilusão? Não. Trata-se daquilo que a obra de Outrem causa no escritor: se ela (a noite, o enigma, o mistério, a ausência de obra) “atende” Outro que proclama isso em forma de obra, por que não atenderia também a mim? *Viens*. Por isso, Thomas não se deixa intimidar, retorna à sala para ver a jovem moça e lá se depara com todos levantados, com uma bagunça e ruídos desagradáveis. Thomas também se levanta, e a sala é tomada por uma escuridão, assim como ele, que passa a medir a distância a ser cruzada para chegar à porta. De repente, todas as luzes se acendem e iluminam o corredor e o exterior à porta; lá está Anne chamando-o, com uma voz firme e imperiosa, para fora. Nesse momento, Thomas não consegue distinguir se essa força vem da ordem dada ou da voz de Anne. Anne é a que chama Thomas, mas que não pode atendê-lo quando ele a chama. Thomas atende ao chamado de tudo que Anne é: 0; morte-vida; nada-tudo. Afinal, assim como *pas*, Anne é a ilusão.

⁶⁵ Anne é mais uma das prefigurações que acometem o personagem em *Thomas l'Obscur*. Nesse sentido, ela prefigura a paixão de Thomas e, sob a sua pele, designa várias figuras do pensamento blanchotiano. Sua primeira aparição é como uma vizinha que atrai a atenção de Thomas e, posteriormente, se torna indissociável do personagem, em uma relação determinada por uma distância infinita. Anne é a paixão do fora, pois é inacessível.

⁶⁶ No original: « C'est dans ces conditions qu'elle pénètre, forme indéfinie, dans l'existence de Thomas ».

⁶⁷ No original: « Ayant entendu quelqu'un l'appeler: *Anne* (d'une voix très aiguë), voyant qu'elle, aussitôt, levait la tête, prête à répondre, il se décida à agir et, de toutes ses forces, frappa sur la table ».

Derrida diz que Anne não atende ao chamado — Anne, *viens* — porque não se reconhece em seu nome; ela colide com o silêncio que é contrário à sonoridade. Por isso, a voz de Thomas ao chamar por Anne a atinge como uma fala silenciosa; trata-se do grau zero da voz, da voz ativa-passiva, do fonema 0. Se Anne atendesse Thomas, se ela pudesse escutá-lo, reconhecer a si em seu chamado, ela exporia o seu nada. Anne escuta Outrem que tem uma voz cheia de sonoridade, aquele que ao chamá-la lhe camufla a transparência que lhe é própria. Assim, Anne é o mar, a água, o mergulho, o afogamento, as ondas, o espaço literário, a palavra, o nome, a letra, o silêncio, a voz, 0. Quando é chamada, a força de seu nome pode tanto afogá-la quanto salvá-la. Mas poucas páginas adiante, no nono capítulo, acontece outra metamorfose em Anne: dessa vez, o seu “corpo se misturava com o vazio puro, as coxas e a barriga estavam unidas a um nada sem sexo e sem órgão, as mãos apertando convulsivamente uma ausência de mãos, a figura bebia o que não era respiração nem boca, ela se transformou em outro corpo”⁶⁸ (BLANCHOT, 1950, p. 71, tradução nossa). Não era mais aquela Anne a quem Thomas chamava, era outra. De repente, no desenrolar do décimo capítulo, Anne escuta uma voz que lhe diz “Va”; após esse som, que não repercutia como uma ordem nem um comando, mas somente como a voz de outra de si, ela escuta, dessa mesma voz, que a sua verdadeira doença começa naquele instante.

Trata-se de Anne e de outra Anne, de uma que escuta “Viens” e de outra que escuta “Va”; portanto, trata-se do *pas*. Elas estão indo e vindo sem se mover, ainda que dando passos no mesmo lugar ausente: um espaço sem entrada nem saída, sem além; vivem no intransitável. Anne é a noite, a segunda noite, assim como ela é o mar. É nesses lugares que Derrida encontra motivos para pensar o acontecimento da assinatura, do nome próprio blanchotiano. *Thomas l’Obscur* é, segundo Derrida, o nome em que acontece sempre a mesma repetição de movimento — caminhante que não sai do lugar, ele, ao mesmo tempo que caminha, nega o seu próprio passo ao não conseguir avançar. Anne sempre esteve lá, ela é o lugar de operância e inoperância de Thomas, por isso ela é a noite, o mar e os outros lugares do pensamento sobre o não-pensamento na obra de Blanchot. Derrida chama essa estrutura do *pas* de anulação/conservação do passo-além, referência direta a outra obra blanchotiana, *Le pas au-delà* (1973), que trabalha justamente um (não-)tempo. O passo-além/não-além traz, então, tanto a condição de Thomas/Lázaro quanto a de Lázaro/Lázaro. Algumas leituras são possíveis a partir disso: (1) Thomas é o escritor que se metamorfoseia no espaço literário (segunda noite, mar, Anne, *l’au-*

⁶⁸ No original: « le corps mêlé au vide pur, les cuisses et le ventre unis à un néant sans sexe et sans organe, les mains serrant convulsivement une absence de mains, la figure buvant ce qui n'était ni souffle ni bouche, elle s'était transformée en un autre corps ».

delà) e se encontra morto, vivo na morte, transmutando-se em *Lázaro*; (2) Thomas é filho da noite (e todas as outras figuras do pensamento sobre o não-pensamento apresentadas até aqui), ele existe nela, que é um fora do tempo, do espaço e do lugar, por isso passa a viver na morte, único *Lázaro* verdadeiro; (3) Thomas/*Lázaro* vive na noite, é filho dela e, ao mesmo tempo, a desposa incestuosamente, pois ela também é Anne; (4) ele é *Lázaro* verdadeiro porque se opõe ao *Lázaro* bíblico, mas não por uma mera oposição entre vida e morte, e sim por ser vivo e morto ao mesmo tempo, rompendo com a ressurreição para a vida, o dia; (5) o *Lázaro* impossibilita a convivência com o enigma como enigma, para ele e para o Cristo ressuscitado, fazendo do dia único momento de vida, excluindo a vida da morte, o que se mostra contrário à crença cristã de vida pós-morte; (6) o *Lázaro* verdadeiro é a possibilidade de fazer essa religação — não com o cristianismo, que está ligado ao binarismo noite/dia, mas com o mistério, com a vida e a morte.

Blanchot (1950, p. 106, tradução nossa) escreve:

Sendo, em cada ato humano, a morte que faz possível e impossível, e se eu andasse, se eu pensasse, aquele cuja completa ausência somente permite o passo e o pensamento, frente às bestas, seres que não carregam a sua dupla morte dentro de si, eu perdi minha última razão de ser.⁶⁹

À primeira impressão, esse trecho parece fazer tão só uma distinção entre aqueles que caminham como *Lázaros* e *Lázaros*, mas, como Derrida faz ver, há um intervalo entre um e outro. Tal intervalo é a estrutura heterológica do *pas* e do pensamento, pois é a ausência que permite que eles se liguem — o *pas* em direção ao *pas* e o *pensamento* em direção ao pensamento — e se distanciem — *pas* sem *pas* e *pensamento* sem pensamento. Seria ingênuo pensar que Blanchot quer articular, de modo hegeliano, *Lázaro* e *Lázaro*, noite e dia, vida e morte, pois não há reconstrução de unidades na obra blanchotiana. Trata-se, sim, de um jogo por meio do qual Blanchot desarticula a lógica que habita nessas estruturas, que ora busca identificá-las, ora busca contradizê-las. *Lázaro* é a oposição de *Lázaro* não porque ele quer restaurar uma ligação com o mistério, e sim porque *Lázaro* quer manter as estruturas binárias, enquanto *Lázaro* quer desarticulá-las em sua estrutura lógica, para liberar as suas forças. Derrida (2003, p. 43-44, tradução nossa) ainda ressalta que, com Thomas, Blanchot, fazendo uso da heterologia, libera tais forças

⁶⁹ No original: « Étant, dans chaque acte humain, la mort qui à la fois le rend possible et impossible et, si je marchais, si je pensais, celui dont la complète absence permet seule le pas et la pensée, en face des bêtes, êtres qui ne portent pas en eux leur double mort, je perdus ma dernière raison d'être ».

[...] sob a aparente normalidade de sua língua (léxico e sintaxe), a contaminação do nome (*pas*) e do advérbio (*pas*); o que altera no mesmo golpe, dentro do simulacro da “mesma” “palavra”, sorrateiramente, a identidade dos respectivos significantes e significados, das propriedades e das impropriedades semânticas.⁷⁰

É necessário, de acordo com a leitura derridiana sobre os motivos de Blanchot, que, sob a vigilância da linguagem sobre si mesma, tudo pareça estar intacto. Contudo, nesse jogo, o deslocamento acontece sem que isso se note no campo da discursividade, e seu efeito violento começa a aparecer, abrindo, nessa mesma cena, nessa mesma palavra, uma alteridade. A suplementação é sorrateira. Após formar uma outra cena para si, a palavra passa a querer romper com o seu novo significado; quer agora causar outra catástrofe e, mais uma vez, tomar distância.

O jogo heterogêneo das palavras leva a linguagem de Lázaro, aquela que pertence ao dia, a supor a loucura. Afinal, qual é o sentido de se deixar repetir? Digo: qual é o sentido de elas mesmas, as palavras, se colocarem mais de uma vez na mesma frase? De abrirem dentro de seu próprio simulacro uma fissura pela qual elas escoam para voltar ao centro? Lázaro pensa que essa é uma necessidade narcísica de exaltação de si mesmas. É isso que *Lázaro* quer que o Outro Lázaro pense; enquanto isso, ele libera as palavras para exprimirem sem exprimir, camufladas pela “loucura” narcísica da identidade: *pas sans pas*, *pas-à-pas*, morte sem morte. É assim que encontro *Lázaro*, que tanto aparece quanto se dissimula na obra blanchotiana, tal como Derrida demonstra, em *Parages*, quando deixa transparecer o motivo que se encontra nas histórias, nas narrativas e nos discursos de Blanchot: (1) em *Littérature et le droit à la mort*, *Lázaro* é a morte sem morte; (2) em *Thomas l’Obscur*, ele é pensamento sem pensamento, pois a origem não tem origem, logo a morte avança mais ainda nela mesma; (3) em *Celui qui ne m’accompagnait pas* (1953), ele é a semelhança dissemelhante; (4) em *L’entretien infini* (1969), ele é a distância que aproxima, a proximidade que distancia; (5) em *L’attente, l’oubli* (1962), ele é o repouso sem repouso; (6) em *L’amitié* (1971), ele é o contato distante, a relação em uma distância infinita; (7) em *Le pas au-delà* (1973), ele é o fim sem fim; (8) em *L’écriture du désastre* (1980), ele é a destruição do indestrutível. Derrida vê no *sans* (sem) de Blanchot — passo sem passo, morte sem morte — a própria neutralização do sentido rompendo o simulacro da palavra, permitindo que ela subverta a si mesma: é lá que *Lázaro* está!

⁷⁰ No original: « [...] sous l’apparente normalité de sa langue (lexique et syntaxe), la contamination du nom (*pas*) et de l’adverbe (*pas*); ce qui altère du même coup, dans le simulacre du « même » « mot », souterrainement, l’identité respective des signifiants et des signifiés, des propriétés et des impropriétés sémantiques ».

3.3 LE FAUX PAS À LA MORT : LAZARE À LA DERIVE

Parages: o que levou Derrida a intitular um livro sobre Blanchot com tal termo? Penso nessa questão a fim de compreender sobre o que ela recai. Ao fim do capítulo “Pas”, Derrida abordará ainda o discurso marinho blanchotiano; trata-se do lugar — eternamente deslocado — que o termo *bord* assume nas narrativas de Blanchot. *Bord*, no francês, é um substantivo masculino que se refere às extremidades de cada lado de um navio; no português, tem o seu equivalente nos substantivos femininos “beira” e “borda”. Derrida rastreia o uso do termo, que aparece insistentemente em *Celui qui ne m’accompagnait pas*;⁷¹ é como se Blanchot insistisse em um discurso marítimo a fim de expressar esse lugar — sim, pois o mar é um lugar sem lugar, na medida em que a água é um elemento que escoar, que invade, de difícil contenção. Blanchot traz essa incomensurabilidade em seus textos. Ainda que haja uma distinção entre suas obras literárias e de crítica — uma vez que a literatura é o espaço em que a palavra se subverte, enquanto a crítica é submetida à violência da tessitura rasgada constantemente para se pensar essa subversão —, em ambas se está a bordo, em ambas se está entre o tudo e o nada, em ambas se está à deriva, em ambas as miragens são constantes. Derrida considera esse espaço em Blanchot, o que, por sua vez, possibilita ver desde *Thomas l’Obscur* (1941) essa deriva, que mais tarde aparece em outros romances e também em críticas, tais como os textos que compõem a primeira parte de *Le livre à venir* (1959): “Le chant des sirènes”. Já em *Celui qui ne m’accompagnait pas*, a história começa com uma procura: “eu procurei, desta vez, para abordá-lo” (BLANCHOT, 1953, p. 4). Mas quem ou o que está sendo procurado? De acordo com a leitura de Derrida, essa obra começaria por um evento, um evento que de início não é um começo nem um evento, porque não tem lugar. Trata-se, antes de tudo, de um falso começo — ou, dito de outro modo, de um *pas*, porque, afinal, não há alguém a ser abordado, mas há a procura por aquele ou aquilo que existiu, existe ou existirá (chegará) e então será abordado. Na verdade, o que há é a procura por abordar. Sim, abordar no modo infinitivo do verbo. Esta é a insistência da obra blanchotiana: abordar o que é estrangeiro, esperar aquilo que pode vir,

⁷¹ “[a] beira da cama’ também, da ‘cama grande’ (‘Eu estava de pé, a alguns passos de uma cama muito grande, exageradamente larga ...’, ‘... neste momento, estou sentado, à beira de uma cama ...’ ... ‘estou, é verdade, apenas na beira da verdadeira atitude ...’ ‘A queda é interminável [...] eu não caio, estou apenas sentado na beira de uma cama, enquanto o riso leve de um murmúrio afunda ao longe: Você está escrevendo, você está escrevendo neste momento?’” (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2003, p. 98, tradução nossa). No original: « *le bord du lit* » aussi, du *grand lit* » (*J’étais debout, à quelques pas d’un lit très vaste, exagérément large...* », *« ... en ce moment, je suis assis, au bord d’un lit... »* ... *« je ne suis, il est vrai, qu’au bord de l’attitude véritable... »* *« La chute est sans fin [...] je ne tombe même pas, je suis seulement assis au bord d’un lit, tandis que s’enfonce dans le lointain la légère risée d’un murmure : Écrivez-vous, écrivez-vous-en ce moment ? »* ».

procurar uma borda enquanto os braços — tais quais os de Thomas quando cava a sua própria sepultura — batem na água, em uma espécie de nado que precede o afogamento.

Nesse sentido, Derrida (2003, p. 89, tradução nossa) argumenta o seguinte:

Abordar não é um lugar, mas esse não-lugar que se produziu “desta vez”, uma única vez, assim marcado por um passado simples. O desejo de tocar a borda teve lugar: “Eu procurei, desta vez, abordá-lo”. O que deu lugar para um passo falso [*faux pas*]? Ele teve lugar, em direção a outro, no passado.⁷²

Portanto, abordar é um movimento na obra blanchotiana. Desse modo, estar a bordo se relaciona com o verbo “abordar” na medida em que, estando a bordo, à deriva, não se está perto nem longe: espera-se alguém ou algo que nunca se sabe quando vai chegar. Isto é, quando Derrida chama a atenção para o lugar do acontecimento nas primeiras linhas de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, esse acontecimento teve lugar no passado, justamente porque ele é único, ele é o desejo em direção a Outrem que aconteceu. Acontecerá? Não, pois a singularidade daquela procura aconteceu, não pode ser repetida sem que seja golpeada pela alteridade entre os acontecimentos — singularidade que combina o mesmo desejo com a mesma procura em um momento que não se repetirá, que só poderá ser iterado. Existe, então, esse duplo movimento do *pas* em direção a Outrem e do *pas* que nega o próprio passo dado em direção a Outrem. Trata-se do que o acontecimento abre e também fecha: a abertura para ir e o fechamento dessa abertura pela negação, como afirma Derrida (2003, p. 90-91, tradução nossa) ao escrever que “a cadeia dessas histórias é única, e cada uma delas única por sua vez, abrindo a possibilidade até então proibida, dentro de sua margem estreita, pela maior força; abrindo de modo inaugural e imprevisto um passo em falso — assinado em nome de Maurice Blanchot”.⁷³ É assim que Blanchot dissimula a história da História, dando passos em falso; é assim que a dialética hegeliana é enganada. Blanchot é aquele que se recusa a tentar dominar os efeitos da língua, a sua subversão de si mesma, o seu enigma, e o faz ainda utilizando essa mesma linguagem para abrir espaço, para que ela libere toda a sua força. Duplo que, para Derrida, já estava posto desde muito antes, pelo menos desde “La littérature et le droit à la mort”. Com relação a tal texto, assim como Derrida, também sublinho: trata-se de um texto que tem uma

⁷² No original: « L'aborder n'a pas eu lieu, mais ce non-lieu s'est produit < cette fois >, une fois unique, donc, marquée par un passé simple. Le désir de toucher au bord a eu lieu : < Je cherchai, cette fois, à l'aborder. > Qu'est-ce qu'avoir eu lieu pour un faux pas ? Il a eu lieu, vers l'autre, au passé ».

⁷³ No original: « La chaîne de ces récits est unique, et chacun d'eux unique à son tour, ouvrant une possibilité jusque-là interdite, dans sa marge étroite, par la plus grande force ; l'ouvrant de façon inaugurale et inanticipable d'un faux pas — signé au nom de Maurice Blanchot ».

aparência hegeliana, contudo muito distante do Hegel da dialética; é, antes, um Hegel de Blanchot.

Em “La littérature et le droit à la mort”, Blanchot parte do existente hegeliano — aquele que é o primeiro a falar, aquele que, por meio da linguagem, tanto cria o mundo quanto o suprime. Esse é um movimento de morte incessante, na medida em que implica propriamente a impossibilidade de morrer. Isto é, se o existente hegeliano (Adão) diz “isto é uma mulher”, ele tanto a significa quanto a suprime. Nesse movimento, ora a mulher em sua singularidade confronta o vazio do conceito “mulher”, pois esse conceito não expressa o seu ser mulher em suas peculiaridades, ora tal conceito confronta a existência desse ser mulher suprimindo-a em prol de uma universalidade do conceito: trata-se da impossibilidade de morrer. Acontece que, também nessa supressão, existe o prenúncio da morte não só do ser em questão, mas de todos nós. É uma morte experimentada na língua, mas não experienciada — por isso, é uma falsa morte, tal qual o passo em falso. Falsa morte que pode ser vivida na literatura, que é o (não) lugar dessa confluência e dessa luta entre as forças enigmáticas da palavra. Por sua vez, a literatura possibilita a abertura de uma fenda no tecido do significado, do conceito, para que o que não pode ser vivido possa existir lá no fora do tempo e do espaço. Esse movimento é a ressurreição de *Lázaro* para a morte. Falsa morte, passo em falso que permite que se abra a História para uma outra história⁷⁴ que rompa com o seu sentido usual: que a História seja iterada pelo anacronismo do tempo — duplo passo, *pas*. É nessa fenda entre a Morte e a morte, entre a História e a história, entre o *pas* e o pas, entre o positivo e o negativo, entre *Lázaro* e *Lázaro*, que está o acontecimento do nome próprio e da literatura. Tal acontecimento une em um só golpe tanto a universalidade da palavra quanto a sua singularidade, visto que as palavras são compartilhadas em uma língua que me antecede, mas estão em constante transformação, pois estão abertas ao devir e à subversão de si mesmas. Nesse sentido, a singularidade se dá no acontecimento que reúne em um mesmo tempo o campo de palavras combinadas singularmente, formando assim a assinatura de Maurice Blanchot.

⁷⁴ O que se mostra facilmente em relação ao *Lázaro* blanchotiano, dado que é por essa mesma fenda temporal que se faz possível Blanchot subverter o *Lázaro* bíblico. Ou seja, se toda palavra é aberta para a sua repetição e ressignificação, se todo sentido entrelaça tanto o passado da palavra quanto o seu presente e futuro, é por essa fissura anacrônica que podemos iterar o nome do Outro. Na medida em que Blanchot reescreve o *Lázaro*, em um só tempo ocorre tanto a assinatura própria quanto a impossibilidade de escrever em nome do Outro. Essa impossibilidade demarca operações: (1) a história de *Lázaro* só pode ser reescrita porque a palavra é aberta ao tempo e ao sentido por vir; (2) Blanchot jamais poderá falar em nome de João, sempre estará separado dele tanto temporalmente quanto pela alteridade; (3) o *Lázaro* blanchotiano existe a partir de João, entretanto a iteração da história bíblica implica o nome próprio de Blanchot — João jamais poderia falar em nome de Blanchot pelos mesmos motivos por que Blanchot não pode falar em nome de João. Portanto, ambos se encontram e se distanciam em um anacronismo temporal que permite um sentido outro a toda palavra.

Essa força que emana da fenda, que rasga a temporalidade e o sentido, possibilita escrever algo de algo, a história da História, o tempo do Tempo, constituindo uma única exemplaridade,⁷⁵ e é o seu acontecimento que permite à escrita de Blanchot, como Derrida (2003, p. 91, tradução nossa) indica, se dissimular na “[...] história da história, a história contra a qual a sua escrita sempre trabalhou, a verdade e o sentido que ele faz tremer primeiro, com toda a sua consequência, sexual, econômica, política...”⁷⁶

Mas por que Blanchot? Por que esse que recusa todo reconhecimento é acometido por tal força dissimuladora? Justamente porque Blanchot renuncia a dominar tal força, possibilitando, ao contrário, a sua abertura, a sua liberação, sabendo que dessa força só vislumbrará alguns dos efeitos. Porque Blanchot é aquele que reconhece no *il* (ele) o estranhamento, é aquele que percebe o outro como Outro e reconhece a impossibilidade de dominá-lo, de conhecê-lo. É em prol dessa força que Blanchot assina seu texto com o seu nome próprio; trata-se de uma operação calculada. Na medida em que assina, Blanchot sabe estar assinando sua própria saída do texto, a abstenção de seu eu no texto; ele está apagando a sua presença, afastando-se do texto para que este possa ser de outro, subvertido pela força que arrebatará Outrem. Isto é, o nome próprio existe, está lá graças a essa fenda anacrônica que permite a liberação dessa força dissimuladora e subversiva da palavra e pela palavra. Contudo, Blanchot sabe que essa assinatura significa a alteridade do texto: este será lido por Outro, o texto pertencerá a si e abandonará quem o assinou; a força nele viva trabalhará a palavra aberta para o tempo e para o sentido, negando o mundo e refazendo-o constantemente. Essa operação está presente no que Derrida (2003, p. 98) chama de “pas d’insistance”, expressão que resgata o duplo sentido da palavra *pas*: (1) a assinatura significa o gesto de lançar o texto à alteridade, significa a negação da insistência em tentar dominar a força dissimuladora; (2) o “passo de insistência” implica distanciar-se de si, “ser outro que seu outro”. Esse tema já foi muito aprofundado em “Littérature et le droit à la mort”, mas devo incessantemente retornar a ele e retomá-lo, assim como faz Derrida.

Poderia o distanciamento de si ser um passo em falso para a morte? Segundo Derrida (2003), é essa capacidade de se afastar que cria a possibilidade de um apagamento que não pode mais apagar — uma espécie de apagamento ineficaz, precisamente porque o rastro do *je* fora

⁷⁵ Derrida (2014a, p. 255-256) ainda escrevera em “La parole soufflée”: “Poder-se-ia crer que, por definição, o único não pode ser o exemplo ou o caso de uma figura universal. Mas pode. Só aparentemente a exemplaridade contradiz a unicidade”. Isto é, a unidade é garantida justamente pela sua exemplaridade. Dito de outro modo, é a palavra exemplar e repetível que permite a formação do único singular em sua combinação exemplar.

⁷⁶ No original: « le récit du récit, l’histoire contre laquelle son écriture a travaillé depuis toujours, la vérité et le sens qu’il fait trembler d’abord, avec toute sa conséquence, sexuelle, économique, politique... ».

apagado por sua concentração retida na assinatura do nome próprio. Então, sim, o distanciamento de si é um passo em falso para a morte, na medida em que ele distancia o “eu” do “ele”, que possibilita duas operações simultâneas: a negação e a aproximação, o duplo e inesgotável movimento. Distanciamento que torna possível, pela palavra literária, morrer sem estar morto, ou ainda, que possibilita a suplementação da morte da vida pela vida da morte, como acontece com Lázaro. Trata-se do *pas* em relação ao esquecimento que tal palavra traz e enseja: que esqueçamos a morte como acreditamos que a conhecemos, que afirmemos nesse mesmo movimento a morte tal qual a conhecemos. É a morte apagando a si mesma; é a morte reconstruindo a si mesma; é a distância entre morrer e morrer que Blanchot apresenta como impossibilidade da morte, como se a impossibilidade da morte fosse justamente a sua possibilidade eminente de acontecer a qualquer momento. O mesmo acontece com a assinatura, que, na condição de seu esquecimento — que, por sua vez, se dá na operação de distanciamento de si para si —, assina o seu apagamento. É disto que se trata a impossibilidade de morrer: uma morte sem morto, um *Lázaro* morto que faz ver a morte, e não a si, como morto. Isto é, um apagamento de si esgotado que só é possível na impossibilidade que a escrita permite a Blanchot.

Escrever em nome próprio é, nesse sentido, escrever como apagamento de si; é escrever para a alteridade de si, ou ainda, morrer mil vezes pela e na palavra literária. Privilegiar a morte em detrimento do morto: operação que é sinônima do ato de escrever, operação possível pela e na escrita, operação de esquecimento de si — “o esquecimento, a morte: o desvio sem condições. O tempo presente do esquecimento delimita o espaço não limitado em que a morte retorna à falta de presença” (BLANCHOT, 2007a, p. 173). É por essa relação entre a morte e o esquecimento que o ato de nomear, de conferir um nome a algo ou alguém, faz desaparecer aquele que foi nomeado, lhe lançando ao esquecimento, ao apagamento, à morte. Presença ausente que a obra blanchotiana faz ver, inclusive em seus títulos carregados de alteridade expressos na terceira pessoa do singular: *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *Le dernier homme*, *Le Très-Haut*. Ou, como lembra Derrida (2003, p. 92-93, tradução nossa):

Este pensamento que não é mais do ser ou da presença do presente, este pensamento do esquecimento talvez nos diga o que é preciso ser entendido sob este nome (pensamento), você se lembra disso, quem nomeou, sem declarar o seu nome, aquele a quem em *L'arrêt de mort* disse “eternamente: Venha, e eternamente ela está lá”; ou a palavra única à qual, em *Celui qui ne m'accompagnait pas*, ele diz venha para que ela grite seu nome “Quando eu digo ‘esta mulher’...”. É você, o seu nome. Não o teu,

mas o nome que tem, aquele que foi dado para lhe chamar, sem que jamais ele pertença a você ou que você o possua.⁷⁷

Seria possível dizer que essa impessoalidade do nome, a qual o esquecimento e a morte fazem aparecer, se esconde entre o singular e o plural. Ou seja, se eu não possuo o “meu” nome, é porque muitos o possuem. Mas não. Retomando o distanciamento, trata-se, sim, de uma ruptura entre o único e o único; se a assinatura é o apagamento de si, é porque aquele que tem o nome próprio, em um movimento duplo, tanto assina em seu nome quanto se apaga na assinatura. Aquele que assina é quem, ao dizer seu nome — afinal, como você se chama? —, torna-se imediatamente anônimo. Quando comunico o meu nome, estou sempre distante já de mim, estou sempre a me lançar ao esquecimento de meu ser. Isso imediatamente leva Derrida a concluir que, quando Blanchot (*apud* DERRIDA, 2003, p. 92, tradução nossa) escreve que “o ser é ainda um nome para o esquecimento”⁷⁸, tal afirmação se liga diretamente ao *viens* e ao *il y a* (*Es gibt Sein*) heideggeriano: (1) a assinatura opera em seu próprio apagamento, pois para que ela exista é necessário apagar o ser por trás do nome; (2) como ressalta Derrida (2003, p. 93) a respeito do fato de o Ser ser esquecimento, trata-se daquilo que a palavra pode dar ao Ser enquanto saga do dizer, que é o seu próprio esquecimento mascarado por uma falsa presença; (3) *viens*, nesse sentido, é a espera eterna desse resgate do ser perdido, esquecido e que eternamente já está além do ser — “et éternellement, elle [*il*: o ser esquecido] est là”. O esquecimento se repete sem cessar a fim de afirmar somente o rastro do ser, que outrora esteve presente, que é a palavra. Por isso, *viens* se coloca como uma espera desesperançosa pela chegada do “é”, daquilo que se dá, do *il y a*. Espera que, mesmo ciente do esquecimento, permanece, e essa permanência é justamente a da poesia, da literatura — a espera pela vinda do ser que talvez desta vez, desta única vez, a palavra consiga captar.

Mas então, se o ser é esquecido em prol da palavra, bastaria não responder àquele que me chama pelo meu nome? Falar antes dele, rejeitar o nome que ele me dá e não atender quando ele diz *viens*? Ora, se a palavra busca captar o ser das coisas, o meu ser, o ser da poesia e da literatura, não responder ao seu chamado significa recusar não só a supressão e o esquecimento do meu ser, mas a teorização do ser em seu modo geral. Recusa que inaugura o pensamento do

⁷⁷ No original: « Cette pensée qui n'est plus de l'être ou de la présence du présent, cette pensée de l'oubli nous dit peut-être ce qu'il fallait entendre sous ce nom (pensée), tu t'en souviens, qui nommait, sans déclarer son nom, celle à qui *L'arrêt de mort* disait « éternellement : Viens, et éternellement, elle est là » ; ou la parole unique à laquelle, dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, il est dit viens pour qu'elle crie son nom. « Quand je dis « cette femme... » » C'est toi, ton nom à toi. Non pas le tien, mais le nom à toi, celui qui t'est donné dans l'appel, sans que jamais il t'appartienne ou te possède ».

⁷⁸ No original : « l'être est encore un nom pour l'oubli ».

neutro na obra blanchotiana⁷⁹ — recusa que começa como recusa à personalização, à captura, como abertura para o inominável —, mas que aqui evoco a partir de *Le Très-Haut* (1948), assim como destacado por Bident (2008b)⁸⁰ e por Derrida, ainda que eles foquem momentos diferentes desse romance:

Ela começou a gritar de novo, entretanto a sua voz vinha ao meu ouvido com uma tranquilidade triste e suficiente. Eu ouvia as palavras e palavras, elas passavam, não deixavam outros traços além de zombaria, despudor, profanação, uma verdade triste e fria que era aquela de seu rosto bem próximo ao meu. “Eu não me importo com seus sentimentos.” Ela continuou repetindo agora, repetindo com uma indignação sem objetivo, como se os dias tivessem passado sem produzir nada além dessa linguagem encadeada⁸¹ (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2003, p. 94-95, tradução nossa).

Isto é, linguagem encadeada busca dizer o ser, mas o que diz são rastros dessa presença, ou são como os gritos de Louise, que “não deixavam outros traços além de zombaria, despudor, profanação”⁸² (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2003, p. 98, tradução nossa). O grito de Louise, de acordo com Derrida (2003, p. 95), busca desesperadamente romper com essa linguagem. O seu grito é o seu *viens* — *viens* que, de um lado, chama a presença que não chega, que chega aos ouvidos com uma “tranquilidade triste e suficiente”⁸³ (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2003, p. 98, tradução nossa), e, por outro lado, é arrancado do fundo de sua garganta recusando essa linguagem que destitui ela mesma, Louise, de si. Louise, em um momento seguinte, escuta um alto-falante com uma voz suficientemente forte que se impõe, um som que vinha da rua.

⁷⁹ A primeira menção ao termo “neutro”, ainda que distante daquilo que Blanchot quer fazer pensar (o não-pensamento), encontra-se em um texto de 1943 publicado em *Chroniques littéraires du Journal des débats: avril 1941-août 1944*, em um capítulo intitulado “Les treize formes d’un roman”, que Blanchot escreve em razão da leitura que fez da obra de Roland Cailleux *Saint-Genès ou la vie brève*. Tal aparição é notada pelo olhar atento de Christophe Bident, que reproduz aqui: “e aqui estamos diante de um outro modo que não é mais o da efusão, nem aquele da acusação moral, mas aquele da despersonalização, o modo neutro por excelência, o nós [*On*] (‘Nós não podemos mais, já tivemos o suficiente, estamos exaustos e nada muda’)” (BIDENT, 2008b, p. 25-26, tradução nossa). No original: « et nous voici devant un autre mode qui n’est plus celui de l’effusion, ni celui de l’accusation morale, mais celui de la dépersonnalisation, le mode neutre par excellence, le On (< On n’en peut plus, on en a assez, on est épuisé et rien ne change >) ».

⁸⁰ “Pensamos na cena inaugural de *Très-Haut*, romance publicado por Blanchot alguns anos depois (1948); em que lemos também, nessas linhas, o traço do pensamento de Heidegger. Esta é outra genealogia que deve ser escrita aqui, a da noção de neutro, e talvez o legado mais forte e secreto de Blanchot para a crítica contemporânea: basta ver como Louis Marin, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida falarão disso. Nada menos” (BIDENT, 2008b, p. 25, tradução nossa). No original: « On pense à la scène inaugurale du *Très-Haut*, roman publié par Blanchot quelques années plus tard (1948); on lit aussi, dans ces lignes, la trace de la pensée de Heidegger. C’est une autre généalogie qu’il faudrait écrire ici, celle de la notion de neutre, le legs peut-être le plus fort et le plus secret de Blanchot à la critique contemporaine : il n’est qu’à voir comment Louis Marin, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida en parleront. Rien de moins ».

⁸¹ No original: « Elle recommençait à crier, et pourtant sa voix venait toujours à mon oreille avec une tranquillité triste et suffisante. J’entendais des mots et des mots, ils passaient, ne laissaient d’autres traces que la raillerie, l’impudeur, la profanation, une vérité triste et froide qui était celle de son visage tout près du mien. < Je n’ai que faire de vos sentiments. > Elle répétait cela maintenant, elle le répétait avec un empotement sans but, comme si des jours eussent passé sans rien produire d’autre que ce langage enchaîné ».

⁸² No original : « ne laissaient d’autres traces que la raillerie, l’impudeur, la profanation ».

⁸³ No original : « tranquillité triste et suffisante ».

Contudo, não importa o que estava sendo dito; dizia-se: *viens!* Essa voz chamava o ser, chamava qualquer um para a morte, para o seu anonimato, para o seu esquecimento.

O *viens*, portanto, é aquele que está (com todo o perigo de localização que implica conjugar o verbo em concordância com o *viens*) em um não-tempo, ou ainda em um presente flutuante que é o tempo irrepresentável da história; está à deriva e sempre em busca, porém sempre sem autoridade. Ou, como Derrida (2003, p. 96, tradução nossa) acentua, “sobre um fundo indefinido de repetição e de hábito”.⁸⁴ Tal fundo indefinido se mostra na recorrência da conjugação do verbo ser (*être*) e de verbos ligados a ele no modo imperfeito, no modo condicional: *j'étais là* (eu estava lá); *je voudrais l'être* (eu gostaria de ser) — exemplos de conjugações que aparecem em diversos romances blanchotianos. Esse emprego do tempo no modo imperfeito busca sinalizar o deslocamento, a flutuação da presença, a deriva no espaço marítimo literário — *parages*. Trata-se, então, de uma presença sempre suspensa, subentendida, entre duas leituras, entre duas compreensões, entre duas bordas. O entrelugar aparece como possibilidade de transformação radical, aquela de Thomas em Lázaro, de morto em Morte, do único em único, da escrita neutra: “Água, branca ou preta, 0, claro ou escuro, dia/noite, não é esse duplo zero, *essa 'potência igual de 0 e 2 na distância não marcada e não mensurável da diferença'*, esta potência igual ao Eterno Retorno que não permite identificar, nem reunir, nem excluir um do outro?”⁸⁵ (DERRIDA, 2003, p. 101-102, tradução nossa).

3.4 INEFAVELMENTE NEUTRO: PELO DIREITO À RÉPLICA A ROLAND BARTHES

Neutro: adjetivo advindo do latim que teve sua origem na necessidade de não designar *uter* e *utra* (um e Outro) — formado, portanto, por uma negação dos dois artigos definidos: *neutrum*. Neutro: nas línguas indo-europeias, se refere à junção do masculino ao feminino, sendo originalmente utilizado para adjetivar objetos inanimados cujo gênero lógico/real/natural não pode ser determinado. Neutro: elemento de identidade que, na matemática, não causa alteração na identidade de outros elementos — ao contrário, a preserva. Neutro: átomo que tem o mesmo número de prótons e elétrons. Neutro: pH = 7. Neutro: território que não pertence a qualquer pacto federativo. Neutro: equilíbrio de carga elétrica. Neutro: ponto neutro. Neutro: nação neutra é aquela que não se posiciona em relação a um conflito. Neutro: cor neutra é aquela que combina com todas as demais. Neutro: gênero neutro gramatical paralelo ao masculino e

⁸⁴ No original: « [...] sur un fond indéfini de répétition ou d'habitus ».

⁸⁵ No original : « L'eau, blanche ou noire, l'o, clair ou obscur, jour/nuit, n'est-ce pas ce double zéro, *cette «puissance égale du 0 et du 2 dans la distance non marquée et non mesurable de la différence* », *cette* puissance égale que l'Eternel Retour ne permet ni d'identifier, ni de rassembler, ni d'exclure l'un de l'autre? »

ao feminino. Neutro: identidade de gênero de pessoa não binária. Neutro: substantivo que designa a flutuação e a deriva do sentido na linguagem.

Em 1932, mais precisamente em julho desse ano, Blanchot (2017, p. 58-59, tradução nossa) escreve sobre o engajamento e o desengajamento político dos escritores contemporâneos a ele: “Eles [os escritores] parecem neutros. Mas, como diz Vigny em *Stello* e como o Sr. Daniel-Rops nos lembra: ‘A neutralidade do pensador solitário é uma neutralidade armada que desperta quando necessário’”.⁸⁶ Bident (2010) defende que nas primeiras aparições do termo — em 1932, em “Les écrivains et la politique”, publicado no *Journal des débats*; em 1941, na primeira versão de *Thomas l’Obscur*; em 1943, em “Les treize formes d’un roman”, presente em *Chroniques littéraires du Journal des débats: avril 1941-août 1944* —, ainda que ele não tenha o caráter e a dimensão que viria a ter na obra blanchotiana, já há um prenúncio, em especial porque a utilização desse termo no meio jornalístico, do qual Blanchot fazia parte durante os anos 1930, era inusual. Nesse mesmo ano, Blanchot começa a escrever o seu primeiro romance, que seria publicado em 1941, a primeira versão de *Thomas l’Obscur*; o adjetivo neutro volta a aparecer: “Jamais os raios da vida penetraram em um corpo mais neutro e menos atacável”⁸⁷ (BLANCHOT, 1941, p. 113, tradução nossa). Nesses anos, mais precisamente em 1923, em Estrasburgo, Blanchot conhece Emmanuel Levinas. A amizade entre ambos se torna, com o passar do tempo, extremamente importante para o desenvolvimento daquilo que se chamaria “neutro” na obra blanchotiana, bem como para as leituras que Blanchot veio a fazer de Heidegger e Husserl, que eram compartilhadas e debatidas com Levinas e, mais tarde, com Bataille. Bident (2010, p. 16, tradução nossa) chama a atenção para o ano de 1939: “é o ano que precede o encontro de Blanchot e Bataille, e o *non-savoir*”⁸⁸ ocupará o lugar do *Il y a* na troca com Levinas”⁸⁹. Para esses três escritores e pensadores, a fenomenologia heideggeriana começa a desenhar os caminhos pelos quais suas obras seguirão. Nesse contexto, deve-se reconhecer que foi a partir de Levinas que as reflexões sobre a ontologia heideggeriana se desenvolveram em Blanchot, em grande parte por aquilo com que o *il y a* contribui para o pensamento acerca do neutro. Por outro lado, é com (e a partir de) Bataille que Blanchot aprofunda a experiência da escrita a partir do neutro.⁹⁰ Contudo, a leitura que seguirei ao longo

⁸⁶ No original: « Ils paraissent neutres. Mais, comme le dit Vigny dans *Stello* et comme le rappelle M. Daniel-Rops : « La neutralité du penseur solitaire est une neutralité armée qui s’éveille au besoin » ».

⁸⁷ No original: « Jamais les rayons de la vie n’avaient pénétré corps plus neutre et moins attaqué ».

⁸⁸ Referência ao texto de Eugen Fink intitulado “Le problème de la phénoménologie d’Edmond Husserl”, publicado na *Revue Internationale de Philosophie*, em um número intitulado “De la phénoménologie”, em 1939.

⁸⁹ No original : « c’est l’année qui précède la rencontre de Blanchot et Bataille, et le non-savoir occupera dans leur dialogue la place de l’il y a dans l’échange avec Levinas ».

⁹⁰ Os próximos dois subcapítulos tratarão separadamente das contribuições do pensamento levinasiano e batailliano para o pensamento de Blanchot.

deste subcapítulo é a apresentada por Christophe Bident em um artigo intitulado “Les mouvements du neutre”. Trata-se da escolha por narrar a “história” do neutro a partir de seu desenvolvimento na obra blanchotiana, privilegiando tanto a ruptura com o modo de pensar a literatura contemporânea a Blanchot quanto as aproximações e distanciamentos do conceito de *degré zéro* da escrita, de Roland Barthes.

Em 1953, Barthes publica *Le Degré zéro de l'écriture*. Nesse texto, como ressalta Bident (2010, p. 19), Blanchot é citado ao menos duas vezes, uma em razão de sua leitura acerca da impessoalidade na obra de Kafka — precisamente sobre a distinção entre o *je* e o *il*, que, nesse sentido, é a possibilidade de toda literatura, quando o sujeito cessa de estar na primeira pessoa do singular — e outra devido à sua leitura sobre Mallarmé como aquele que assassina a linguagem. De todo modo, Barthes chega a declarar, como evidencia Bident (2010, p. 19), que entre dois termos opostos, tais como “um” e “Outro”, há um terceiro termo que pode ser chamado tanto de “neutro” quanto de “termo-zero”. Portanto, não se trata de uma aproximação forçada, ou ainda de um distanciamento vaidoso que implicaria atribuir o neutro, e tudo que ele comporta, a um dos autores sobre os quais normalmente se questiona: quem foi o primeiro a utilizar o termo? Não! Barthes se aproxima de Blanchot no mesmo movimento em que se afasta dele. Se Blanchot aparece na primeira parte de *Le Degré zéro de l'écriture*, ao lado de Albert Camus e Jean Cayrol, como exemplo daqueles que pensam a escritura por meio de um “desengajamento” político engajado, é porque Barthes não só leu “La littérature et le droit à la mort”, de Blanchot, como concorda com a tese blanchotiana em detrimento da literatura engajada de Sartre. Logo, Barthes se afasta de Blanchot em relação à escrita neutra: “Mas quando Barthes analisa, o que aliás ele mal faz, a ‘escrita branca’, a ‘escrita neutra’, ou seja, ‘o grau zero da escritura’, não é a Blanchot ou Cayrol que ele se refere, já que ele se contenta em apenas citar os seus nomes, mas a Camus, ao Camus de *L'Étranger*”⁹¹; ⁹² (BIDENT, 2010, p. 20, tradução nossa). Tal situação evidencia também que Barthes prefere as leituras que Blanchot faz de Kafka e Mallarmé, principalmente a partir de *La part du feu*, em detrimento da escrita ficcional blanchotiana, em que o neutro já estava implícito. Portanto, quando Barthes (1972, p.

⁹¹ O que se confirma no capítulo “L'écriture et le silence”, presente em *Le Degré zéro de l'écriture*: “Esta palavra transparente, inaugurada por *L'Étranger* de Camus, realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência ideal de estilo; a escrita se reduz então a uma espécie de modo negativo em que os personagens sociais ou míticos de uma língua são abolidos em favor de um estado neutro e inerte da forma” (BARTHES, 1972, p. 48, tradução nossa). No original: « Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ».

⁹² No original : « Mais lorsque Barthes analyse, ce qu'il fait d'ailleurs à peine, “l'écriture blanche”, “l'écriture neutre”, soit “le degré zéro de l'écriture”, ce n'est pas à Blanchot ou à Cayrol qu'il se réfère, puisqu'il se contente de citer leurs noms, mais à Camus, au Camus de *L'Étranger* ».

61, tradução nossa) diz que o escritor é o “prisioneiro de seus próprios mitos formais”,⁹³ ele está, sim, fazendo uma crítica à produção literária burguesa moderna — uma escrita subserviente a uma linguagem e um estilo que mantêm os modos de vida burguesa —, mas também está relegando a segundo plano a produção ficcional de Blanchot, equivalendo-a aos “próprios mitos formais” do autor como escritor. Ou seja, para Barthes, a escrita crítica de Blanchot abre a possibilidade de se pensar o neutro na escrita, mas por si só não é neutra; por outro lado, a escrita literária blanchotiana não serve como exemplo de uma escrita neutra, como afirma Bident (2010, p. 5, tradução nossa) ao escrever que “a citação exclusiva dessas passagens críticas, em detrimento de romances e contos, vale por uma dupla recusa da escrita blanchotiana: se for branca, é prisioneira, se não for branca, não é digna de interesse, é o que podemos ler em sua substância”.⁹⁴

Voltando ao elogio à escrita neutra de Camus por parte de Barthes: Blanchot não discordaria a respeito da presença do neutro na escrita de Camus, tanto que ele dedica vários textos à obra desse autor a partir de *Faux Pas* (1943). O caso é que Barthes menciona Blanchot por uma dívida de reconhecimento com o argumento blanchotiano acerca do neutro que antecede a publicação de *Le Degré zéro de l'écriture*, não se aprofundando naquilo que já vinha sendo trabalhado na obra blanchotiana, tanto nos romances quanto nas obras de crítica — por exemplo, *Thomas l'Obscur* (1941), *Aminadab* (1942) e *La part du feu* (1949). Nesse contexto, é imprescindível destacar que no mesmo ano, 1953, dois meses antes da publicação de *Le Degré zéro de l'écriture*, Blanchot publica “La solitude essentielle”, na *Nouvelle Revue Française*, texto que já apresenta o neutro,⁹⁵ ainda como adjetivo, mas conceitualizando-o enquanto experiência da escrita:

É que ele [o escritor] experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve, repugnância e apreensão que se revelam na preocupação, características de tantos autores, de redigir o que eles chamam o seu Diário (BLANCHOT, 2011b, p. 20).

⁹³ No original: « prisonnier de ses propres mythes formels ».

⁹⁴ No original: « La citation exclusive de ces passages critiques, au détriment des romans et des récits, vaut pour une double récusation de l'écriture blanchotienne : si elle est blanche, elle est prisonnière, si elle n'est pas blanche, elle n'est pas digne d'intérêt, peut-on lire en substance ».

⁹⁵ “‘La solitude essentielle’ é o primeiro artigo em que aparece, com uma densidade como profética, a noção de neutro. O adjetivo, entretanto, não está ainda substantivado” (BIDENT, 1998, p. 308, tradução nossa). No original: « ‘ La solitude essentielle ’ est le premier article où apparaît, avec une densité comme prophétique, la notion de neutre. L’adjectif, cependant, n’est pas encore substantive ».

Isso, por sua vez, demonstra como as concepções acerca do neutro de ambos os autores se constituem em momentos e movimentos distintos, e muitas vezes em desacordo. Isto é, a concepção de escrita neutra em Barthes é paralela à concepção literária, poética e crítica de Blanchot, porém há distanciamentos entre ambos e suas obras que devem ser considerados. Como lembra Bident (2007, p. 11, tradução nossa), até mesmo os seus interlocutores diferem:

Mas Barthes falou muito mais de Blanchot do que Blanchot evocou Barthes. Questão de interlocutores, talvez. Os de Blanchot chamavam-se Levinas, Bataille, Antelme, Mascolo, Des Forets, Derrida. Os de Barthes chamavam-se Dort, Robbe-Grillet, Greimas, Sollers, Kristeva. E seus modos de interlocução diferiam.⁹⁶

Ainda em 1953, em setembro, Blanchot publica uma réplica a Barthes na *Nouvelle Revue Française*, sob o título “Plus loin que le degré zéro”. Esse texto, seis anos mais tarde, comporia *Le livre à venir* (1959), com uma pequena modificação em seu título: “La recherche du point zéro”. Na primeira publicação do texto, encontramos um Blanchot (*apud* BIDENT, 2010, p. 5, tradução nossa) mais reativo em relação ao texto de Barthes, a ponto de se referir a *Le Degré zéro de l'écriture* como um “ensaio recente sobre o qual seria interessante refletir”.⁹⁷ Não à toa, o título provocativo — “Mais longe que o grau zero” — faz jus à crítica na medida em que Blanchot pensa a experiência de Mallarmé e Proust como aquela que ultrapassa a problemática semiótica de Barthes. Por outro lado, fica evidente a recusa de Blanchot ao grau (*degré*) zero, uma vez que ele abandona o termo *degré* e mantém somente o numeral *zéro* no segundo título de sua réplica.

Voltando a *Le Degré zéro de l'écriture*, só que agora com vistas à contextualização da crítica blanchotiana, no sentido de melhor expô-la, Barthes parte da crítica à escrita burguesa vigente até meados do século XIX para, a partir daí, tratar da escrita como questão de si mesma e da escrita neutra. Segundo Barthes (1972, p. 48, tradução nossa), os anos em torno de 1850 foram palco de três grandes fatos determinantes também para a escrita e a linguagem literária:

[...] [1] a inversão da demografia europeia; [2] a substituição da indústria metalúrgica pela indústria têxtil, isto é, o nascimento do capitalismo moderno; [3] a secessão (consumada pelas jornadas de junho de 48) da sociedade francesa em três classes inimigas, ou seja, a ruína definitiva das ilusões do liberalismo.⁹⁸

⁹⁶ No original: « Mais Barthes y parlait beaucoup plus de Blanchot que Blanchot n'y évoquait Barthes. Question d'interlocuteurs, peut-être. Ceux de Blanchot s'appelaient Levinas, Bataille, Antelme, Mascolo, Des Forêts, Derrida. Ceux de Barthes s'appelaient Dort, Robbe-Grillet, Greimas, Sollers, Kristeva. Et leurs modes d'interlocution différaient ».

⁹⁷ No original: « essai récent sur lequel il y aurait intérêt à réfléchir ».

⁹⁸ No original: « le renversement de la démographie européenne ; la substitution de l'industrie métallurgique à l'industrie textile, c'est-à-dire la naissance du capitalisme moderne ; la sécession (consommée par les journées de

Em meio a esse contexto novo para a burguesia, encontra-se o escritor burguês, que fica entre a sua consciência intelectual e a sua condição social frente a esse novo universal chamado “ideologia burguesa”. É assim que, para Barthes (1972), surgem diversos tipos de escrita que buscam iniciar uma nova fase da literatura frente à burguesia: a escrita engajada, a escrita falada, a escrita populista e a escrita neutra. Barthes (1972, p. 38, tradução nossa) classifica essa resposta estilística a tal problemática, ou crise da forma literária, como “uma tentativa de resposta a esta problemática orfeica da Forma moderna: dos escritores sem literatura”⁹⁹. Após esse período, durante o século XX, Barthes reconhecerá o surgimento de uma nova linguagem literária que tem a sua existência na própria questão sobre a literatura¹⁰⁰ — isto é, a possibilidade da escrita literária, da sua existência, é a própria questão da obra.

Chego ao momento de tratar do texto de Blanchot, uma vez exposto de forma sucinta o argumento geral de Barthes — sucinta porque me interessa expor os pontos em que Blanchot dialoga com Barthes em seu texto. *O texto*: que poder exerce a literatura sobre nós, independentemente de nós, ou ainda mais sobre um eu que cessa de ser, que se perde tornando-se um incapaz. Que Barthes tenha atribuído ao escritor a tarefa hercúlea de salvar a literatura (como se isso fosse possível); que tenha ainda atribuído à ideologia burguesa o declínio do gênero; que tenha apresentado uma suposta crise segundo a qual estaríamos, a partir do século XX, experimentando outras formas de escrita literária, escrita de ruptura: há muito a ser considerado que não passa pelas suposições barthesianas, ao menos não como Barthes gostaria. Blanchot inicia, inicia aquilo que nunca começa¹⁰¹ e nunca termina: a palavra e, por meio dela, o texto. Melhor seria dizer que Blanchot dá um passo (*pas/faux pas*) em direção à palavra. Esse é o prelúdio ao argumento sobre aquilo que não se argumenta — propriamente, a dispersão —, isso porque, quando se pretende reunir elementos para escrever sobre ela, a dispersão dispersa, mas Blanchot (2013, p. 296) se dobra a esse movimento, a essa força fugidia: “Que livros, escritos, linguagem sejam destinados a metamorfoses às quais já se abrem, sem que o saibamos,

juin 48) de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions dulibéralisme ».

⁹⁹ No original : « une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme moderne : des écrivains sans littérature ».

¹⁰⁰ Nesse contexto, cabe ressaltar que Barthes cita, em meio a outros autores, Sartre, certamente pelo debate em torno do livro *Qu'est-ce que la littérature?*, publicado em 1947 pela Gallimard. Tal informação é de extrema relevância para se compreender a posição de Barthes, que, apesar de considerar o texto sartreano a partir da suspensão em torno da “função” da literatura — o que corrobora o argumento barthesiano em prol de uma escrita que trate da existência da literatura —, sabe bem do posicionamento sartreano afirmativo em relação a uma literatura engajada, o que, por sua vez, Barthes renega, principalmente quando parece se posicionar mais ao lado de Blanchot em razão de “La littérature et le droit à la mort”.

¹⁰¹ Pois o poder de começar é sempre o de recomeçar, um Eterno Retorno.

nossos hábitos, mas se recusem ainda nossas tradições”. Sim, e que sejamos transportados a outro estado, a mundos possíveis. A literatura faz isso em nós. Contudo, essa eternidade do livro não recusa necessariamente o contexto dessas obras nem é indiferente ao modo como o livro é recebido por nós, que somos distintos em cada época, ou por aquilo que Barthes classifica como ideologia universal de uma época. Porém, como Blanchot (2013, p. 296) afirma, “[...] isso é evidente, qualquer rádio, qualquer tela nos advertem disso”. E ainda: “é que bem antes dessas invenções da técnica ou uso das ondas e o apelo das imagens, teria bastado ouvir as afirmações de Hölderlin, de Mallarmé, para descobrir a direção e a extensão dessas mudanças de que persuadimos hoje, sem surpresa” (BLANCHOT, 2013, p. 297).

Isto é, antes mesmo de a técnica — ou, ao contrário dela, o gênero literário como Barthes o elenca (literatura burguesa, literatura comunista) — se colocar, por exemplo, como alternativa marcante a uma época, a poesia já operava subterraneamente liberando as forças da literatura. Não se trata de pensar que a poesia, a arte literária, é indiferente aos tempos, às mudanças, e sim de compreender que a escrita literária tem seu próprio movimento e suas exigências, e que, por meio delas, ela projeta e realiza transformações maiores do que essas mudanças sociais. Nesse sentido, Blanchot (2013, p. 297) defende que os atos de “ler, escrever, falar”, tal como dito outrora por Mallarmé, são experiências que realizam a si mesmas. Portanto, nós não falamos, os escritores não escrevem, nós não lemos; o que fazemos constantemente é tentar forçosamente enquadrar a palavra em modos de compreensão que estão submissos à “[...] eficácia do trabalho e do saber especializado” (BLANCHOT, 2013, p. 297). Isso, de acordo com Blanchot, é o que sobrepesa na escolha feita pelo mundo diurno: manter a todo custo meios pelos quais tentar aprisionar aquilo de perigoso que há na literatura, as suas forças, a sua autonomia e a sua recusa à linguagem ordinária.

Encontro-me, agora, em um momento em que, como escreve Bident (2007, p. 9),

Blanchot está envolvido na divisão de linguagem sem jamais separá-la de sua eficácia histórica: o poema é “a ausência de resposta” e “a compreensão do futuro” (pode-se reler neste sentido toda a última parte de *L’espace littéraire* e notadamente a última página sobre Hölderlin e René Char).¹⁰²

Momento outro do neutro, aquele em que Blanchot se encontra entre a possibilidade e a impossibilidade da palavra e do neutro. É assim que Blanchot começa com Mallarmé a parte do texto dedicada a pensar a dispersão. Mallarmé, como Blanchot (2013, p. 297) expõe, foi

¹⁰² No original: « Blanchot s’est engouffré dans la division du langage sans jamais la séparer de son effectivité historique : le poème est < l’absence de réponse > et < l’entente de l’avenir > (on pourrait relire en ce sens toute la dernière partie de *L’espace littéraire* et notamment les dernières pages sur Hölderlin et René Char) ».

responsável por dividir as regiões da linguagem: (1) a linguagem ordinária, instrumental e ligada à ação, à lógica, ao trabalho e ao conceito, uma linguagem nula, que desaparece em sua eficácia usual; (2) e a linguagem do *fora*, aquela que se realiza em sua própria experiência de realização, a linguagem da poesia e da literatura. Tal separação acabou por determinar e delimitar ambas as esferas, além de institucionalizá-las. O que, de algum modo, poderia ter contribuído para que a literatura se ocupasse de sua realização em si mesma, acabou tomando outros rumos. Nesse contexto é que se pôde assistir à institucionalização da literatura, que até o século XIX se torna uma atividade estável, domesticada e determinada — a qual ninguém se aventura a subverter ou ultrapassar. Mas eis que, nesse cenário, a poesia rasga triunfantemente esse tecido bem costurado e convencional: “Somos tentados a dizer que, pelo menos na França, e sem dúvida durante todo o período clássico da escrita, a poesia recebe a missão de concentrar nela os riscos da arte, e de salvar assim a linguagem dos perigos que a literatura a faz correr [...]” (BLANCHOT, 2013, p. 298). Amedrontada pelo perigo que corre, a linguagem diurna se esconde por trás de um perigo que ela mesmo cria, fazendo da poesia algo inacessível.

Com isso, além de fazer parecer que a poesia é perigosa e inacessível, a linguagem diurna, ao confinar a poesia, acaba por tentar torná-la impraticável em sua abertura total de sentido, criando regras para a sua execução. Blanchot (2013, p. 298) apresenta dois exemplos contrários dessa restrição: (1) Voltaire, que se contenta com essa condição e cujos versos têm somente a ambição de ser claros e eficazes; (2) Chateaubriand, que não se contenta, por isso “sua linguagem se torna fala de além-túmulo”. Isto é, em Chateaubriand, a literatura encontra espaço para realizar a si mesma e se dispersar. Sim, dispersar-se! Pois, na medida em que se realiza, a literatura se dispersa para não se deixar capturar ou reconhecer, tal como afirma Blanchot (2013, p. 298): “A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula”. Assim, a literatura que é reconhecida pelo mundo, aquela que é apreendida, são apenas sinais; o livro é propriamente a ausência da literatura. Porém, o mundo diurno recusa a literatura enquanto dispersão, recusa sua explosão, recusa pensá-la como incessível e incapturável; o mundo diurno e a sua linguagem odeiam, repudiam o não-saber, temem com todas as suas forças reconhecer a sua impotência. Mas, ainda assim, pedem ajuda à arte, pois sabem que precisam de alguma beleza, de algum sentido para suportar essa frieza diária, ordinária.

É nesse contexto que a prosa entra em cena, servil e a postos para “combater pelo mundo” (BLANCHOT, 2013, p. 298). Esse é o momento em que se inicia a confusão em torno do que é a literatura, em que se procura culpados — afinal, quem causou essa confusão? Quem transformou a literatura nessa clareza, nessa racionalidade? Quem ou o quê? Como Blanchot

(2013) argumenta: (1) o primeiro a ser incriminado é o escritor — incriminá-lo é o que faz Barthes, por exemplo —, que se torna símbolo máximo do individualismo, aquele que, pensando somente em si, passou a escrever conforme si mesmo, envaidecendo-se na tentativa de se distinguir dos demais; (2) incrimina-se a divisão dialética do mundo, seja ela moral, social ou ainda aquela entre a razão e o ideal. Desesperados, todos buscam um culpado, tentam sanar essa confusão, tentam sacralizar a literatura, dotá-la de moralidade; tentam protegê-la e acusar todos. Assim surgem as categorias de escrita que Barthes (1972) elenca. Na tentativa de salvar a literatura, cinde-se mais ainda a divisão entre a prosa e a poesia, separando-as mais ainda e relegando a poesia “à desordem do imprevisível” (BLANCHOT, 2013, p. 299). Mal sabem que é nessa desordem que a literatura impera mais uma vez. O mundo se satisfaz, então, com a prosa, com o romance, que resta fiel ao uso social da linguagem, realizando-a sempre dentro da limitação desse gênero, que se torna a cada dia um muro mais alto. Nesse sentido, Blanchot (2013, p. 299) escreve:

O romance se anuncia por sinais claros que não se prestam a mal-entendidos. A predominância do romance, com suas liberdades aparentes, suas audácias que não colocam o gênero em perigo, a segurança discreta de suas convenções, a riqueza de seu conteúdo humanista, é, como outrora a predominância da poesia regrada, a expressão da necessidade que temos de nos proteger contra aquilo que torna a literatura perigosa: como se, ao mesmo tempo que o veneno, esta se apressasse a segregar para nosso uso o antídoto que permite seu consumo tranquilo e durável. Mas talvez ela morra do que a torna inofensiva.

É preciso dizer: não é culpa do escritor que a literatura não habite o livro romanesco! Não! A literatura, ao se dispersar, se realiza; e esse instante é o momento em que ela se aproxima de si. Sim, a literatura habita lá, em um lugar inacessível que jamais dependeria de causas como as existências e convenções humanas. Por isso, a literatura é “mais decisiva que o dilaceramento dos mundos, é a exigência que rejeita o próprio horizonte de um mundo” (BLANCHOT, 2013, p. 300). Por outro lado, Blanchot alerta que devemos ter cuidado com o uso do termo “experiência” quando nos referimos à literatura. Na medida em que a escrita se propõe neutra, automaticamente presumimos uma licença que a literatura talvez nos tenha dado para escrever sem regras, com liberdade, diferentemente do que ocorria em outros momentos da história da literatura, como sugere Barthes. Não, pois a liberdade, ao parecer ilimitada, faz parecer que tudo pode ser dito, que tudo está à disposição. Ou ainda, como alerta também Derrida (2014, p. 52): “O que chamamos de literatura pressupõe que seja dada licença ao escritor para dizer tudo o que queira ou tudo o que possa, permanecendo, ao mesmo tempo, protegido de toda censura, seja religiosa ou política”. Ingenuidade que existe naquele que, quando começa a escrever,

sentindo-se senhor do imaginário, do infinito, acha que conseguirá conter a totalidade das coisas, dos seres, do ser, em suas palavras. Tal ingenuidade logo é frustrada: tudo é pouco, principalmente quando, no movimento da escrita, aquele que escreve se dá conta de que, na melhor das hipóteses, conseguirá chegar a trabalhar bem somente uma perspectiva. Ou seja, se a literatura, após esse processo ocorrido na Modernidade, como tenta nos fazer crer Roland Barthes, se desune, se torna ruptura distribuída em vários estilos, em escritas múltiplas, não é por resultar de tentativas variadas de salvá-la. Como escrever Blanchot (2013, p. 300), “não é a diversidade, a fantasia e a anarquia dos experimentos que fazem da literatura um mundo disperso”, mas o fato de que “[...] a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito — o erro e o fora, o inacessível e o irregular”.

Blanchot (2013), como assinalei há algumas páginas, alterou o início da parte em que fala de *Le Degré zéro de l'écriture* na versão que compõe *Le livre à venir*. Blanchot começa dizendo que a obra publicada em 1953 traz em si o futuro das letras ao diferenciar a língua, o estilo e a escrita. Nesse sentido, Blanchot lê o seguinte na obra de Barthes: (1) a língua é algo que nos é dado quando nascemos e crescemos, portanto em qualquer cultura, porém é delimitada por um tempo e um espaço que variam de acordo com o pertencimento social e cultural, e nesse contexto os escritores são aqueles que partilham dessa língua comum, seja para negá-la ou para afirmá-la em sua escrita; (2) o estilo “seria a parte obscura, ligada aos mistérios do sangue, do instinto, profundidade violenta, densidade de imagens, linguagem de solidão na qual falamos, cegamente, as preferências de nosso corpo, de nosso desejo, de nosso tempo secreto e fechado a nós mesmos” (BLANCHOT, 2013, p. 301), isto é, o escritor não escolhe também o estilo, assim como não escolhe a sua língua — ele se manifesta a partir de uma região singular de si que ele próprio ainda não conhece, mas, como previne Blanchot, isso ainda não é a literatura, ela ainda não começou; (3) a literatura começa no tempo em que se começa a escrita. Sim, a escrita é o começo da literatura, pois independe do que é escrito, dos anseios de quem escreve — “[...] anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura” (BLANCHOT, 2013, p. 302). Por esse motivo, Blanchot afirma que a literatura, em sua realização na escrita ou na leitura, não se trata de retórica, e sim de um espaço fechado que adentramos: o espaço literário.

Desse modo, como sublinha Blanchot (2013, p. 301), quando Barthes escreve sobre o romance ressaltando que, na língua francesa, o passado simples não é utilizado na fala cotidiana, mas na escrita romanesca, ele está apontando para aquilo que sinaliza — tanto para quem escreve quanto para quem lê — que se trata de uma narração. Isto é, a utilização do passado

simples, ou mesmo a escrita em terceira pessoa, nos permite identificar que se trata de um romance: é por isso que sabemos estar perto do espaço literário. Blanchot conclui que Barthes quer culpar insistentemente aquele momento em que fazer literatura era um fazer inocente — momento em que os escritores se preocupavam apenas com a elevação da língua por meio de sua escrita (logo, escrever bem era produzir literatura); momento que deixou uma herança para os escritores atuais no sentido de uma urgência em salvar a literatura; por fim, momento que levou os escritores contemporâneos a Barthes à ruptura do ritual literário e ao emprego de uma linguagem instintiva que vira as costas para tal cerimonial, como Blanchot (2013, p. 302-303, grifo do autor) evidencia:

[...] se escrever é entrar num *templum* que nos impõe, independentemente da linguagem que é a nossa, por direito de nascimento e por fatalidade orgânica, um certo número de usos, uma religião implícita, um rumor que muda de antemão tudo o que podemos dizer, que o carrega de intenções tanto mais ativas quanto mais dissimuladas, escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar; é pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, sobre o pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele. Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a “escrever”.

Eis que, para esses escritores, a perda de unidade se torna motivo de orgulho. Eles acreditam que estão mudando os rumos da literatura, fazem de suas escritas os seus problemas, se separam, se dividem em prol de suas “escolhas literárias”. Eles se envaidecem, passam a utilizar a literatura. Sim: pensam utilizá-la como uma “experiência” de transformação de si. Começam a se segregar de acordo com a aceitação ou recusa de um estilo, de um gênero de escrita, dos signos. Recusam sobretudo aqueles que estão presos a esse mundo literário ultrapassado, aqueles que não sabem que a escrita é a ausência dela mesma. Nesse sentido, como Barthes compreende, a escrita neutra seria a abertura para o futuro da literatura, futuro em que não se temerá mais o lado inacessível da literatura, em que se neutralizará todos os seus segredos e se chegará ao grau zero, ao ponto branco da escrita. Ah, senhoras e senhores, que ruptura! Imaginem vocês se conseguíssemos desalienar a literatura da ideologia burguesa. Seria revolucionário, não? Mas Barthes deveria considerar que, se a literatura é alienada, isso se relaciona a dois fatores, um talvez combatível, mas o outro não: “[...] a sociedade com a qual [a literatura] se relaciona repousa sobre a alienação do homem, é também alienada por exigências que ela trai, mas hoje as trai nos dois sentidos do termo: as confessa e as engana, acreditando denunciar-se” (BLANCHOT, 2013, p. 304). Pois bem, esse é o problema que reside na tentativa de “salvar” a literatura. Parece que Barthes acredita mesmo que, recusando a linguagem e os estilos (burgueses ou não), conseguiríamos retornar a uma linguagem instintiva

que fala em nós — em mim, em você. É nesse ponto que Blanchot (2013, p. 304) questiona: “o que significaria essa volta?”.

Em um primeiro momento, é necessário dizer que a língua imediata é incapturável, pois ela não se deixa aprisionar, nem mesmo por aquele que tenta lhe escrever. Em um segundo momento, tão relevante quanto o anterior, há que se atentar para o movimento da própria linguagem literária. De fato, a linguagem comum nos faz crer que dispomos da realidade na medida em que falamos as coisas e, no mesmo movimento, as afastamos — até o ponto em que elas desaparecem de todo da linguagem corrente. Contudo, se possuímos de alguma forma as coisas — ao menos em sua ausência, por meio dos nomes que lhes são dados —, essa posse logo se desfaz na linguagem ficcional. Ou seja, quando escrevemos “chá”, pensamos no chá que conhecemos e acreditamos no poder dessa palavra de nos trazer ou nos levar à memória dessa bebida. Porém, há condições que se impõem nesse ato, como Blanchot (2013, p. 304-305) elenca: (1) “a condição de que o mundo em que nos é dado usar as coisas seja primeiramente destruído, que as coisas se afastem infinitamente delas mesmas, tornem-se novamente o longínquo indisponível da imagem”; (2) “e que, também, eu não seja mais eu mesmo, e que não possa mais dizer ‘eu’. Transformação assustadora”. Eis a operação ficcional: crer possuir o ser, mas ser totalmente despojado de si e desse ser no ato ficcional, no momento em que a linguagem se torna ser pela ociosidade do verdadeiro ser em se presentificar, em se revoltar contra a linguagem que lhe usurpa.

Portanto, propor uma neutralidade da escrita é só mais uma forma de tentar dominar a literatura em seu *ser*, esquecendo-se de que ela é indomável. É, sobretudo, tal como a experiência de Artaud¹⁰³ faz ver, uma tentativa de calcular a metamorfose do salto que acontece na escrita entre o *ser* e o ser. É como se Barthes acreditasse que a literatura é um “fenômeno imobilizado no mundo das coisas” (BLANCHOT, 2013, p. 305), quando, na verdade, ela é justamente o vazio do mundo, e não uma manifestação que se captura caso se tenha mudado de estilo, de pensamento ou de postura sobre ela. É também por isso que a tentativa de Barthes é

¹⁰³ “Configura-se um duplo: a escritura e a escritura teatral. Se o projeto de Artaud foi em direção à destruição de uma concepção de pensamento, de sujeito, de metafísica, isso no fim de seu projeto retoma algum lugar. A questão inevitável que surge em torno da criação de uma nova linguagem que se pretende renovadora, reconciliadora, é a mesma inquisidora pergunta sobre a linguagem do sopro: não seria uma mudança de domínio, no qual se alojaria a insuficiência representativa e, por sua vez, faltante e furtiva? Derrida afirma que não. A ideia desse novo domínio é justamente não exigir lógica comunicativa, mas sim uma linguagem universal da crueldade que não está preocupada em representar e que, na verdade, quer apenas ter domínio sobre o sopro, para que ele não consiga agir como roubo. Isso denuncia a impossibilidade de domínio do sujeito sobre o mundo, em qualquer linguagem que assumia; daí um refazer dessa estrutura. Tanto o é que Artaud não propõe uma escrita fonética; só não produzindo palavra é que conseguimos também fechar a origem da diferença e restituir o que foi roubado. Em seu último movimento restaurador, a escritura teatral destrói o duplo ao trazer a força velada, fazendo do devir da língua uma presença” (DIONIZIO, 2018, p. 230).

de antemão frustrada: pois o estilo, a linguagem instintiva, não captura nada, na medida em que o que está sempre mais perto de nós é aquilo mais inacessível. Nesse movimento, Blanchot demonstra, a partir de Proust, que o estilo é algo que aparece, como um acontecimento, e não algo que pode ser predeterminado. Proust, em suas obras iniciais, busca excessivamente escrever a partir do que La Bruyère classificava como estilo literário — estilo fraseado e rítmico, composto por rupturas que sustentam esse ritmo, a retórica e a leitura em voz alta; outrossim, se espelhava frequentemente na escrita de Flaubert. Tais influências, para Blanchot (2013, p. 306), demonstram a verdadeira alienação na escrita literária. Acontece que Proust encontra o seu próprio movimento de escrita quando começa a escrever cartas ininterruptamente. Teria Proust encontrado o seu estilo? Ou ainda: quem fala quando ele escreve é ele mesmo? Blanchot lembra que Proust tem várias facetas: o homem de vícios, aquele com vocação acadêmica ou ainda um Proust morto cuja mão tem uma vida à parte do resto de seu corpo e escreve sem parar. A qual delas poderíamos atribuir a sua voz? A nenhuma dessas alternativas, pois quem escreve é a própria exigência da escrita, exigência que, segundo Blanchot (2013, p. 306), se chama “Proust mas não exprime Proust, que o exprime desapropriando-o, tornando-o Outro”.

Portanto, além de não se deixar capturar, a literatura, na totalidade de sua experiência de si, não permite que a reduzam a uma questão de linguagem; o que importa à literatura é a sua realização enquanto questão, e nesse movimento ela busca trazer, ainda que à força, aquele que se sente atraído por ela para esta pergunta: como é possível a literatura? Para ela, pouco importam os rituais, as regras e os estilos daquilo que acham que ela seja. Por isso Blanchot insiste que a literatura não se reduz ao romance nem dele se distancia. É por isso que existem todos os tipos de romances — bons, ruins, bem escritos, mal escritos, entediantes e até mesmo aqueles que não são literatura —, e isso não necessariamente está atrelado à maestria na língua ou no estilo. O que Blanchot quer demonstrar é que a intenção de Barthes, em *Le Degré zéro de l'écriture*, é, por meio da ruptura com os estilos de outrora, apreender a literatura sob aquilo que ele chama de “grau zero da escrita”. Contudo, isso não é possível, pois não basta pensar a neutralidade na escrita; antes, deve-se considerar uma experiência da neutralidade e, em relação a isso, a fala da neutralidade é uma fala impossível de ser ouvida: “o que há para ser ouvido é aquela fala neutra, aquilo que sempre já foi dito, que não pode cessar de dizer-se e não pode ser ouvido, tormento de que as páginas de Samuel Beckett nos dão o pressentimento” (BLANCHOT, 2013, p. 307). É interessante notar que Blanchot termina sua réplica a Barthes com Beckett, autor que Barthes exclui de sua obra e ao qual volta o seu interesse somente anos mais tarde. As palavras de Bident ressoam aquilo que com ele compartilho sobre o ano de 1953,

sobre a posição envaidecida de Barthes em relação a Blanchot e sobre as dificuldades e impossibilidades semióticas que sua obra propõe em relação a uma escrita neutra — tal como Blanchot faz ver a partir de Mallarmé e Proust —, as quais retornam em uma postura cada vez mais preenchida de reservas em relação a Blanchot: “RB, MB seria seu R/M, a barra significante a eles. Nesse sentido, termino com esta proposição que transpõe uma frase de Roland Barthes (t. III, p. 207): ‘Barthes recebe o M blanchotiano segundo sua verdadeira natureza, que é a ferida da falta’”¹⁰⁴ (BIDENT, 2007, p. 17, tradução nossa).

3.5 AS VADIAGENS DE *LÁZARO*: A NEUTRALIDADE FRENTE À MORTE

Com a implementação do Código Penal de 1830, a vadiagem passou a configurar crime no Brasil. Posteriormente, a legislação passou por algumas reelaborações, mas em 1942 a vadiagem ainda era considerada crime cometido por quem está “habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que assegure meios bastantes de subsistência, ou de prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita” (art. 59, LEI DAS CONTRAVENÇÕES PENAIS, 1941). Hoje, tal lei é considerada “lei morta” no Brasil, isto é, lei que não se aplica, mas ela nunca foi revogada. Pesa nesse artigo de lei o colonialismo brasileiro, que outrora definia a vadiagem, como se vê no Código Penal de 1890, como a exposição de “exercícios de habilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem” (art. 402, BRASIL, 1890). Isto é, se antes, em 1890, o crime de vadiagem era algo direcionado descaradamente à população negra, em 1942 se criminaliza aqueles que não trabalham, que estão à margem social. Tal população, em um país com um passado escravocrata como o do Brasil, engloba descaradamente os excluídos, entre eles, em maior número, a população negra. Já na França, dotada de tratados e leis muito anteriores aos brasileiros, a vadiagem é motivo de grandes repreensões morais, sociais, jurídicas, culturais e físicas. Como bem apontado por Christian Romon (1982, p. 259, tradução nossa) em um artigo sobre a vadiagem no século XVIII intitulado “Mendiants et policiers à Paris au XVIIIe siècle”, “quando uma certa concentração e intensificação do espetáculo da miséria se produz em uma sociedade, o acúmulo de medos individuais repercute nas mentalidades e na prática social para realizar a

¹⁰⁴ No original: « RB, MB : ce serait leur R/M, leur barre signifiante à eux. En ce sens, je finirai sur cette proposition qui transpose une phrase de Roland Barthes (t. III, p. 207) : « Barthes reçoit le M blanchotien selon sa véritable nature, qui est la blessure du manque » ».

exclusão do pobre”.¹⁰⁵ Isso expõe muito bem a perpetuação daquilo que a Coroa francesa iniciou no século XVII: a criminalização da *vagabondage*.

Se a partir de 1665 o rei Luís XIV passa a publicar várias *ordonnances* em que define a “peregrinação” sem um *passoport de Sa Majesté* como crime de *vagabondage*, estabelecendo que qualquer criança que “peregrine” pode ser punida “como vagabunda, por partir em peregrinação sem passaporte”¹⁰⁶ (ISAMBERT *et al.*, 1825, p. 62, tradução nossa), no século seguinte, até a Revolução de 1789, tal criminalização se aprofunda. Já a partir de 1701, a Coroa francesa, ainda sob regência de Luís XIV e, posteriormente, de Luís XV, emite várias ordens de restrição com as mais variadas punições aos vagabundos. Após a Revolução Francesa, tais ordens se tornaram leis e foram reelaboradas, mas a *vagabondage* foi mantida como crime; em 1912, ela passou a ter uma só punição: três meses de detenção. Em 1972, o termo foi revogado, e a lei passou a definir os *vagabonds* como “gente viajante” (*gens du voyage*). Apenas em 1992, após uma reforma do Código Penal francês, é que a lei foi totalmente revogada. Porém, as *villes* francesas ainda se reservam o direito de punir cidadãos que praticam a mendigagem durante o verão.

Vê-se assim, de modo mais restrito aqui à história desses dois países, como a vadiagem está relacionada com aquilo que é contrário ao trabalho, com a ausência de destino, de rumo. Ainda que tais criminalizações sejam permeadas por vários aspectos — morais, jurídicos, sociais, culturais —, elas expressam de modo geral a repulsa ocidental pela errância, pelo não-trabalho, pelo não-lugar. Viver em transição, à procura, ou ainda escolher uma vida não dedicada às certezas institucionalizadas no Ocidente — moradia, família, trabalho, verdade, razão, dia —, é um modo de vida recusado por praticamente todas as sociedades ocidentais. Mas por que essa constante transição amedronta e se mostra perigosa? Ou ainda: por que a errância suspende todas as certezas, coloca-as em questão? Tais perguntas resvalam em muitas problemáticas apresentadas por Blanchot, tal como a existência de um coletivo impessoal, a fissura, e, mais importante para mim aqui, a recusa e a desfiguração. Ainda em *Parages*, encontro duas ocorrências do termo *vagabondage*. A primeira trata de Anne:

[...] chegou o momento em que, levada por essa *vagabondage* sem fim frente a uma realidade sem razão, ela para bruscamente, emergindo do fundo de sua frivolidade com um rosto medonho [...] Ela tinha que procurar o mais longe o seu itinerário e se

¹⁰⁵ No original : « Quand une certaine concentration et intensification du spectacle de la misère se produit dans une société, l’accumulation des peurs individuelles se répercute dans les mentalités et la pratique sociale, pour réaliser l’exclusion du pauvre ».

¹⁰⁶ No original : « puni comme vagabond, d’aller en pèlerinage sans passeports ».

perder em suas digressões infinitas — e pode ser que a viagem dure a sua vida inteira [...]»¹⁰⁷ (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2003, p. 35-36, tradução nossa e grifo nosso).

Sobre tal passagem, Derrida (2003, p. 35-36, tradução e grifo nossos) comenta: “*Pas* de história, *pas* de morte (‘outros estratagemas irrisórios, ela só teria precipitado com a sua morte...’), *pas* sem dialética, somente as diferenças de *pas* (‘*vagabondages*’, ‘labirintos’, ‘digressões infinitas’, ‘linguagem’ ‘de muitos graus abaixo do silêncio’).”¹⁰⁸ Se o *pas* de morte — isto é, a morte sem rosto, ou ainda a ausência de rosto daquele que é estrangeiro, daquele que ainda não veio e que não sabemos se virá, por isso ainda não tem rosto — se dissimula em diversos estratagemas, subterfúgios, tais como a *vagabondage*, é porque assim consegue se movimentar sem se fixar. Parece-me ainda que esses estratagemas existentes na linguagem são constantemente criados e mobilizados por essa recusa a se configurar em um rosto. Dito de outro modo: é como se algo operasse na linguagem criando palavras de camuflagem, justamente porque, no mesmo movimento pelo qual se recusa a vir à luz, também quer caminhar livremente, ou seja, mesmo nesse não-lugar, não quer se fixar. Esse “algo”, que leva o nome de “neutro”, quer caminhar errantemente, vadiar entre essas palavras que lhe permitem tanto se dissimular quanto trabalhar na linguagem. *O neutro* — “o neutro, o neutro, como isso me soa estranho” (NIETZSCHE *apud* BLANCHOT, 2010a, p. 3) — é a possibilidade de subverter o sentido da palavra nela mesma. Sim, o neutro não opera em relação àquilo que expõe a sua diferença, tal como singular e plural, e que na verdade acaba dissimulando a existência de um neutro por uma ideia de dialética; o neutro opera lá no lugar em que pensamos que não há dissimulação, divisão, diferença: entre o único e o único. Anne, tal como destacou Derrida, emerge de sua frivolidade com um rosto medonho, porque ela está sendo levada a procurar aquele que deve chegar; ela espera abordar aquele que virá — desfigurado, ainda sem rosto, neutro. Mal sabe Anne que é nesse movimento, o do *pas*, que se esconde o neutro. Mal sabe Anne que o neutro é incapturável, que a sua procura, a sua *vagabondage*, a sua errância, durará a vida inteira, porque ela nunca o encontrará. Mas, tal como o escritor solitário, ela procura. Anne procura deixando a si, o *je*, se fazendo palavra subterfúgio para que o neutro a movimente em sua errância; ela já está sendo o *il*, ou ao menos cedendo o seu ser a ele, esse impessoal sem

¹⁰⁷ No original: « [...] il arrivait un moment où, amenée par ce vagabondage sans terme devant une réalité sans raison, elle s'arrêtait brusquement, émergeant du fond de sa frivolidé avec un visage hideux [...] Elle avait beau chercher au plus loin son itinéraire et se perdre dans des digressions infinies — et il se pouvait que le voyage durât sa vie entière ».

¹⁰⁸ No original: « Pas de récit, pas de mort (‹ autres stratagèmes dérisoires, elle n'aurait que précipité par sa mort... ›), pas sans dialectique, seulement des différences de pas (‹ vagabondages ›, ‹ labyrinthes ›, ‹ digressions infinies ›, ‹ langage › ‹ de plusieurs degrés au-dessous du silence ›) ».

rosto que ela desconhece e nunca conhecerá. É por essa errância que começarei a falar sobre o neutro a partir de “La solitude essentielle” (1953).¹⁰⁹

A solidão, como Blanchot (2011b, p. 11) a define no início de seu texto, “ao nível do mundo, é uma ferida sobre a qual não cabe aqui tecer comentários”. Então, a qual solidão Blanchot se refere? A do artista e da obra. Essa solidão difere da solidão do mundo e da solidão dos demais? É o que pretendo responder juntamente a Blanchot. Em agosto de 1907, Rilke (*apud* BLANCHOT, 2011b, p. 11) escreveu à condessa de Solms-Laubach: “Há duas semanas que, salvo duas breves interrupções, não pronuncio uma só palavra; a minha solidão fecha-se, enfim, e estou no meu trabalho como o caroço no fruto”. Rilke estava sozinho, sentia solidão? Não propriamente, pois esse isolamento era sua escolha; é o que designamos na língua portuguesa pela palavra “solitude”. Contudo, no francês, *solitude* significa estritamente solidão; no português, seria recolhimento. Isto: Rilke se recolheu. Afinal, quem está só essencialmente? Começarei, assim como Blanchot começa — o que me permite me acercar de seus movimentos em vista da solidão mais essencial —, por esta solidão mais essencial: a da obra de arte, a da obra literária.

A solidão da obra, ao contrário do recolhimento ou solitude de Rilke, exclui a possibilidade de diferenciação que fazemos em nome do individualismo. Nós que escrevemos conseguimos nos distanciar, estar em solitude, justamente porque a obra nos dispensa, nos ignora uma vez que é realizada; é nessa dispensa que ela consegue se preservar. Por outro lado, nós que escrevemos nunca sabemos quando a obra está pronta de fato, porque ela nunca o está. O que fazemos é pôr um fim a esse movimento que sempre estará inacabado para recomeçá-lo em outra “obra”. Nesse sentido, poderia dizer que nós que escrevemos temos poder sobre a obra: eu decido quando lhe pôr um fim. Ingênuos! Não podemos pôr um fim à obra; o que fazemos é tão só fechá-la em um inacabamento, o que demonstra que o único domínio que temos é de nos retirar para, enfim, recuperar o nosso espírito que fora emprestado, que fora receptáculo para aquilo que existe além e aquém de nós. Nesse momento, a obra, mesmo só, se impõe ao dia, ao mundo, ao mesmo tempo que continuará sempre só e vagando na sua própria noite. O problema, na verdade, consiste na ambição daquele que escreve, na sua dificuldade de lidar com o infinito de seu espírito: “O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história” (BLANCHOT, 2011b, p. 12).

¹⁰⁹ No início de 1953, Blanchot publica “La solitude essentielle”, texto que, em um primeiro momento, é publicado pela *Nouvelle Revue Française* e, após dois anos, integra *L’espace littéraire* (1955), como já mencionado aqui. Esse texto tem um caráter inaugural — ainda que suas temáticas já viessem sendo trabalhadas gradualmente na obra blanchotiana —, pois é nele que o neutro aparece já com boa parte de sua carga conceitual, porém ainda como adjetivo.

Blanchot (2011b) cita Valéry a título de exemplo, pois o poeta tanto celebrava o infinito da obra por ela mesma, isto é, se alegrava por ela, quanto se desviava, se distanciava da obra naturalmente, pois sabia que ela não precisava mais dele, que precisava que ele se distanciasse; isso seria menos dramático para o escritor e a pouparia de ignorá-lo, pois ele já dera o primeiro passo.

Porém, a despeito da intenção individual dos escritores, principalmente dos mais envaidecidos, de acabar, finalizar a obra, ela — a obra —, por sua vez, é! A obra é e, além disso, ela não é nada, ela não exprime nada. Assim, a dependência que criam em torno dela, seja aquele que a escreve ou aquele que a lê, pertence à solidão em seu outro aspecto, aquele que já será demonstrado aqui e que se exprime no termo “ser”. Mas a solidão mais essencial que pertence à obra “tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso” (BLANCHOT, 2011b, p. 12). Em outro sentido, poderiam vocês argumentar: mas e a existência da obra quando é notada, percebida, comentada e aclamada pelos pares, isso não lhe confere existência? Não. A existência de uma crítica que a aclama (ou não) é indiferente à obra. Estar em evidência não a torna mais existente ou real no mundo diurno: só faz dela uma obra mais manifesta no mundo. Eis a sua solidão, a sua contagiante solidão. O fato de a obra ser solitária não a torna incomunicável; na verdade, essa solidão contamina tanto quem a escreve quanto quem a lê como um vírus. Nesse contexto, encontro um Blanchot que ainda está tocado pela problemática de “La littérature et le droit à la mort”:¹¹⁰ o trabalho do escritor. Seguirei os movimentos de Blanchot a fim de expor tal relação.

Primeiramente, o escritor escreve um livro, contudo esse livro ainda não é uma obra, pois para tal é necessário que a obra se pronuncie, e esse acontecimento se dá quando “a obra é intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”(BLANCHOT, 2011b, p. 13). É necessário, nesse sentido, atentar a esse acontecimento: a obra acontece quando ela se torna íntima tanto de quem a escreve quanto de quem a lê. Isto é, a obra não é quando ela é escrita, a obra não acontece quando ela é lida: a obra é quando ela se pronuncia para ambos em um acontecimento que lhes escapa. Ela já fala por si a quem a escreveu e a quem a lê, unindo e separando a um só tempo, em um só movimento, tanto quem escreve quanto quem lê. Esse começo violento só cabe a ela, à obra, e se exprime na palavra “ser”: ela é. Nesse jogo, que para alguns pode parecer injusto — como se por algum motivo a obra devesse se importar com a justiça de seu acontecimento —, o escritor pertence à obra. Mas ao escritor resta um livro, um

¹¹⁰ “La littérature et le droit à la mort” foi inicialmente publicado em 1948, pela revista *Critique*. Mais tarde, em 1949, veio a compor *La part du feu*.

amontoado de folhas escritas que por vezes não lhe dizem nada. É nesse momento que o escritor se volta à obra como quem se volta ao trabalho, porque acredita que esse vazio que a obra deixou nele deve-se ao fato de ela estar inacabada. Este é o tormento do artista: não produzir algo, não negar o mundo em sua produção real. Posso argumentar que o escritor, nesse caso, até produz um objeto, esse chamado “livro”, mas ao fim ele não tem a obra, porque ela está além do livro. E, ao contrário do homem que trabalha no mundo, o escritor produz com vistas à obra e ele nunca a detém. Surge um sentimento de ociosidade frente à verdade do mundo; o escritor sente o seu trabalho como coisa irreal, desnecessária e até fútil em comparação com as coisas “sérias” do mundo diurno. O escritor é um *vagabond*.

Mas a *vagabondage* do escritor assume ainda outro aspecto, não somente o da ociosidade: o da sua companheira, a errância. O escritor não tem acesso à sua obra, e não só por não a possuir e só lhe restar o livro, mas também porque ele nunca pode lê-la: ao se separar da obra, ao ser negado por ela, o segredo da obra permanece separado para sempre daquele que a escreveu. O escritor, como intermediário que atua para a obra vir a ser, tenta de todas as formas reaver a obra por meio da leitura, mas mesmo nessa tentativa a obra recusa-o sob a justificativa de ser para ele um livro: “Sou um livro, um texto definitivo, você me escreveu, não pode mais ter acesso a mim, aqui não há mais espaço para criação”. É aqui que encontrarei Lázaro, o que demanda de mim um desvio calculado.

Jesus, como já exposto aqui, ao sair ressuscitado de seu sepulcro, se depara com Maria Madalena, que, emocionada, tenta tocá-lo. Ele lhe diz: *Noli me tangere*. Tal fala, tal situação, faz com que Maria Madalena se questione sobre a realidade de sua experiência, uma vez que não pode conferir realidade àquilo que aconteceu, pois não pode ter a verdade do contato físico com Jesus. O mesmo acontece com o escritor, que não consegue tocar a “sua” obra, conferir realidade àquilo que produziu. Por isso Blanchot (2011a, p. 14) chama tal impossibilidade de leitura de *noli me legere*. É nessa recusa abrupta, nessa experiência fugidia, que se dá a solidão do escritor, a quem agora, além do aspecto ocioso da *vagabondage*, é conferida também a errância imposta pela obra: “Esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende” (BLANCHOT, 2011b, p. 14). A ele, ao escritor, em sua obsessão, só resta o recomeço — ele não tem o poder de começar, enquanto a obra, sim, e começa por meio dele —, a tentativa de dizer de outro modo o que já disse. Tal recomeço jamais recomeça, pois parece a quem escreve sempre insuficiente, sempre inacabado, sempre pertencente à imagem, e não ao objeto, sempre coisa de *vagabond*.

Noli me legere. Como escreve Bident (2008c, p. 93): “[...] *Noli me tangere*: Jesus só pronuncia estas palavras para partir, sua presença gloriosa só está de acordo com sua retirada [...]”. O mesmo se dá com a obra, que pelo escritor não pode ser apreendida e que diz: “Não me toque, não me leia”. Paradoxo estranho que me lembra da desconstrução do caligrama em *Ceci n’est pas une pipe*, de Magritte.¹¹¹ A obra diz o mesmo ao escritor: “Eu não sou uma obra, não me leia”. Mas livros não são feitos para se ler? Ainda em *L’espace littéraire*, no subcapítulo intitulado “Lire”, Blanchot volta a relacionar a leitura com essa ressignificação bíblica, com essa abertura para a alteridade da palavra bíblica, dessa vez evocando o Lázaro, *veni foras*. Blanchot traz *Lázaro* mais uma vez à cena da obra, à operação de ressurreição para a morte, isto é, à dispersão que é a obra ao sair do túmulo. Se *noli me tangere* é carregada de toda a alteridade — diz Jesus, o espírito para além do corpo, “Não me toques”, e nesse sentido quase confessa a sua irrealidade frente à realidade do corpo, da carne, da verdade, do dia —, *noli me legere* é a obra dizendo, no mesmo sentido que Jesus: “Não me toques, não busque deter por meio da leitura, escritor, a minha irrealidade”. Se Lázaro caminha entre os vivos como vivo, *Lázaro* caminha entre os vivos que leem como a morte que é a obra, buscando torná-la transparente, dissolvê-la pela penetração do olhar que, com ímpeto, vai mais além. A obra só recusa quem a escreveu e se dissimula. Já a leitura é a experiência pela qual a obra afirma ainda mais uma vez essa recusa ao autor, ela o desembaraça, afirma com todo o seu poder a sua autonomia. Porém, não se trata de uma substituição — como se a obra dissesse: “Agora, no lugar do escritor, me colocarei em contato com o leitor” —, pois, como já disse, a obra não está segura em sua realidade, ela não tem a sua garantia nem no escritor, nem no leitor. A operação da leitura é aquela em que o livro nunca foi lido e jamais o será, isso porque cada leitura é única e sempre será a primeira.

Estranha liberdade essa da obra, que recusa a sustentação de toda e qualquer presença. A tarefa da leitura é fazer rolar a pedra, ou ainda, fazer com que ela desapareça do sepulcro de Lázaro, fazer aparecer essa presença dissimulada da *morte* cadavérica — da obra dispersa em uma experiência fugidia:

Mas há ainda, e o que torna ainda mais singular o “milagre” da leitura — o que nos esclarece, talvez, sobre o sentido de toda uma taumaturgia — é que, neste caso, a

¹¹¹ “Ora, no total, aparece facilmente que o enunciado de Magritte é negado pela imediata e recíproca dependência do desenho do cachimbo e do texto por meio do qual se pode nomear esse mesmo cachimbo. Designar e desenhar não se superpõem, salvo no jogo caligráfico que ronda por trás do conjunto e que é conjurado ao mesmo tempo pelo texto, pelo desenho e por sua atual separação. Daí a terceira função do enunciado ‘Isto’ (este conjunto constituído por um cachimbo em estilo caligráfico e por um texto desenhado) ‘não é’ (é incompatível com...) ‘um cachimbo’ (este elemento misto que depende ao mesmo tempo do discurso e da imagem, e cujo jogo, verbal e visual, do caligrama, queria fazer surgir o ambíguo ser)” (FOUCAULT, 1988, p. 15).

pedra e o túmulo não detêm somente o vazio cadavérico que quer se animar, é que essa pedra e esse túmulo constituem a presença, ainda que dissimulada, do que deve aparecer (BLANCHOT, 2011b, p. 195).

A solidão do leitor é esta: estar sempre só, nunca tendo lido aquilo que já leu; fazer parte de uma comunidade impessoal na qual muitos conhecem o livro, mas se distanciam em suas leituras, na solidão de suas leituras; ser abandonado tanto pelos outros quanto pela obra que lhe escapa, exigindo sempre uma única e nova leitura.

Mas retorno à solidão da escrita, como Blanchot retorna. Na verdade, Blanchot não se desviou da solidão do escritor; a leitura à qual ele se referia era a do escritor. Fui eu que me desviei para aproximar a taumaturgia lazariana de *L'espace littéraire*, em que está implicada a leitura do leitor, que difere das possibilidades de leitura do escritor. Blanchot, até agora, insiste na solidão do escritor que se encontra rejeitado de todos os modos pela obra, como um pai que, em vez de renegar o filho, vê o filho antecipar-se a ele. Mas acontece que a culpa é dele, do escritor: bastava parar de escrever! Porém, as coisas não são tão simples assim: ele sofre de um fenômeno que Blanchot nos revela e que se chama “preensão persecutória”. É como se as suas mãos não lhe pertencessem, como se elas não obedecessem mais aos seus comandos. Assim, o escritor se vê refém, perseguido por essa força da obra que não o abandona, ao menos enquanto ela se encontra em seu vir a ser. Nesse estranho movimento, a mão é “[...] a própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra” (BLANCHOT, 2011b, p. 15). Isto é, a mão alcança o objeto tanto quanto a palavra alcança a si mesma: pura miragem da mão sobre a apreensão da palavra. Sim, pois a palavra que o escritor escreve não é mais do que uma sombra da palavra; é apenas aparência desse fundo inominável ao qual a literatura pertence. Miragem em que o escritor acredita apreender, com a sua mão que não lhe obedece, aquilo que se mantém inapreensível. Eis onde mora o fascínio: perseguir esse fundo, perseguir a miragem, até que ela o rejeite, se dissimule e desapareça. Mas é então que a outra mão, aquela que não está acostumada a segurar, a agarrar o lápis, intervém e afasta o escritor do lápis, detém a outra mão; é essa mão que tem o domínio, o poder de demarcar o momento de parar. A obra, para o escritor, terminou. O livro, para o escritor, acaba de nascer: “O escritor nunca está diante da obra e onde existe obra ele não sabe ou, mais precisamente, a sua própria ignorância é ignorada e unicamente dada na impossibilidade de ler, experiência ambígua que o repõe em atividade” (BLANCHOT, 2011b, p. 15). Restará àquele que escreve essa preensão persecutória que está pautada sempre na ausência de poder sobre a obra e que, por isso mesmo, conduz o escritor a vagar durante toda a sua vida atrás desse rastro. Portanto, escrever se torna uma tarefa interminável, pois a literatura habita lá onde existe o infinito inalcançável.

Por esse motivo, escrever é romper o elo entre a palavra e o eu, uma vez que esse elo inexistente, mas mentiroso, finge existir em relação às palavras do dia, à certeza, à verdade. Escrever é quando se cessa de dizer “eu” para dizer “ele”. Afinal, ele é o Outro que fala em meu lugar, é a obra que comanda a minha mão que escreve, é puro ato de alteridade. Mas Blanchot revela que essa relação é mais profunda, porque o escritor não fala mais a linguagem de ninguém; a sua linguagem não tem mais interlocutor, ela é desprovida de centro, e as afirmações que o escritor afirma são privadas dele mesmo — alteridade absoluta entre o eu e o outro, entre o eu e a obra, entre o eu e a palavra. Solidão essencial que impede o escritor de dar palavra a Outrem. Quem fala em seu lugar é a obra, e por uma linguagem que ninguém utiliza. Isolado e incomunicável: “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, 2011b, p. 18). Logo, quando se dá conta de sua condição, de sua ausência de si, o escritor tenta desesperadamente tecer alguma relação, conseguir alguma companhia, e é nesse contexto que ele cria o personagem, mesmo sabendo que o personagem não estará jamais em sua companhia. O escritor muda, agora lhe resta o silêncio, e em seu lugar quem fala é o murmúrio estridente da linguagem literária; seu silêncio repousa em seu apagamento. Nesse silêncio reside o único poder do escritor: o de calar-se. Por isso, Barthes difere de Blanchot ao atribuir ao escritor uma autoridade que ele não tem, um poder que lhe escapa — o de salvar a literatura —, como Blanchot já deixara explícito mais uma vez em “La solitude essentielle”:

O escritor a que se chama clássico — pelo menos na França — sacrifica em si a fala que lhe é própria, mas para dar voz ao universal. A calma de uma forma regulada, a certeza de uma fala libertadora do capricho, onde se exprime a generalidade impessoal, assegura-lhe uma relação com a verdade. Verdade que está além da pessoa e desejaria estar além do tempo. A literatura tem, pois, a solidão gloriosa da razão, essa vida rarefeita no seio de tudo o que exigiria resolução e coragem, se essa razão não fosse, de fato, o equilíbrio de uma sociedade aristocrática ordenada, isto é, o nobre contentamento de uma parte da sociedade que concentra em si o todo, isolando-se e mantendo-se acima daquilo que a faz viver (BLANCHOT, 2011b, p. 18).

Esse sacrifício do escritor não corrobora o mundo da burguesia e da aristocracia, porque para essa parte da sociedade é necessário que o mundo permaneça justificado, seguro, ordenado e claro. Lá no seio dessa sociedade, o escritor, ainda que aceito, não encontra o seu lugar, e isso precisamente porque ele não é mais ele: ele está só em qualquer lugar, a ele não resta mais pertencimento. Nesse movimento de estranhamento, para não perder totalmente a si nessa desposse de si, nessa usurpação, grande parte dos escritores busca um recurso a que chamam “diário”, na tentativa de estabelecer alguma relação consigo. É ao tratar sobre esse memorial que é o diário que Blanchot (2011b, p. 19) nomeia — agora estou tratando realmente do neutro

enquanto argumento — essa força da obra como “potência neutra”. A fala de Blanchot (2011b, p. 19) busca se acerrar do sentimento do escritor, sentimento que o faz recorrer a tal recurso como única alternativa para recordar-se de si mesmo: “É que ele experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve”. Mas, nesse sentido, seria possível questionar: como o escritor escreve sobre si se ele não tem mais a si? O escritor escreve sobre sua vida secundária, aquela cotidiana e cheia de verdades diurnas, sobre quem ele é ao ir à padaria, ao supermercado, ao falar com os vizinhos, ou mesmo sobre as cartas que lhe chegam pelo correio. Estranho modo de recordar-se de si, pois o meio pelo qual ele procura a saída é o mesmo meio pelo qual ele se perde de si: isto é, propriamente, o ato da escrita.

Nesse contexto, me convém recordar Thomas, que se expõe constantemente à metamorfose do espaço literário, à noite da razão. O escritor, diferentemente de Thomas, escreve como quem define um ponto fixo ao qual voltar quando a metamorfose começar, quando estiver exposto a ela. Nesse caminho, o da vigia, o escritor ainda tem nome, tem um tempo, tem um rosto, não é estrangeiro, não é *Lázaro*. Pobre escritor, sua solidão é tamanha e tão insuportável que busca no diário a verdade dos dias, do tempo, do trabalho, porém mal sabe ele que está produzindo justamente uma prova de que não pertence mais a esse tempo, a esse mundo, a essa comunidade, que de fato existem pela força da irreflexão e pela ignorante ilusão da presença. Eis o modo pelo qual se chega à essência da solidão: a ausência de tempo.

O tempo da escrita é um fora do tempo, a literatura é o tempo em que é impossível começar, pois todo começo já está comprometido com um recomeço. Palavra incessantemente aberta e, por isso mesmo, incessantemente suplementável. Mas não podemos confundir esse não-tempo com uma mera negação do tempo. Trata-se de um tempo não dialetizante, uma negatividade não dialetizante, pois “[...] é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto” (BLANCHOT, 2011b, p. 20). Por isso, o tempo da escrita é um tempo presente em sua ausência, tempo que não dispõe da lembrança, do passado, mas de um infinito, de um recomeço. Algo sem começo e sem fim não pode ser enquadrado em um acontecimento memorizável, pois rejeita a presença da lembrança: metamorfose incessante e infinita que nunca se detém em uma lembrança. Esse tempo é onde o nada ecoa, justamente porque é onde o *ser* está. Sim, o *ser* habita onde a ausência de ser algo está; logo, para estar o *ser*, é preciso que nada esteja lá. Trata-se, antes de tudo, de uma inversão segundo a qual a ausência de tempo nos coloca em contato com a presença da ausência, ou ainda, com a afirmação da ausência que já é uma afirmação de nada sobre o nada — aquilo que

Blanchot (2011b, p. 20) chama de “flagelação do indefinido”. Também por esse motivo é errôneo pensar que essa ausência de tempo seria uma negação do tempo do mundo; lá é onde o nada impera, desse modo não há exclusão entre contradições nem conciliação. A única negação possível é ser nada e por isso permitir que lá o *ser* possa estar. Na ausência de tempo, não há ponto fixo, tudo é deslocável e desde já comprometido com o retorno, portanto lá nada pode se conhecer, somente se reconhecer, recomeçar.

Uma vez que lá não há começo nem fim, tudo passa como um *déjà vu*. Esse inapreensível se torna irrenunciável ao escritor, ao obcecado escritor que sabe não poder apreender, não poder alcançar, somente retomar. Ele, o escritor, retoma, pois essa é a única forma de estar em contato com esse não-tempo, com essa ausência que é onde o *ser* está: “parte nenhuma é aqui, e o tempo morto é um tempo real em que a morte está presente, chega mas não cessa de chegar, como se, ao chegar, tornasse estéril o tempo pelo qual pode chegar” (BLANCHOT, 2011b, p. 20). É nesse tempo que *Lázaro* vive, é o seu *pas* que chega e não cessa de chegar — tempo morto que se faz presente na ausência de presença, que dissimula toda presença. Esse tempo é o tempo da solidão como experiência da obra, experiência da escrita. O escritor que está só, está nesse tempo morto quando escreve. Então seria possível fazer esta pergunta: se ele está nesse tempo, há alguém lá que ocupa o lugar do ser; logo, há presença, e não ausência. Sim? Não. Lembro que o escritor é aquele que se desvincula de si nesse tempo; ele não tem mais um “eu”, tem um “ele”, por isso é alguém. Mas essa pergunta esquece que alguém é impessoal, alguém é o desconhecido: alguém só pode existir lá no lado de fora, porque antecipa e precede, por isso é inacessível. Sim, antecipa e precede, pois alguém sempre existiu antes de mim, antes dele, do escritor. Alguém, nesse sentido, é *Lázaro*, pois é aquele que não se conhece, que não tem fisionomia, que caminha sem chegar, que é a morte caminhante. Alguém, nesse sentido, é nós, e nós somos alguém porque nos diluímos no coletivo. Afinal, quem é o povo? Quem são todos?

Nenhuma pessoa participa do coletivo impessoal, que é uma região impossível de trazer para a luz, não porque oculte um segredo estranho a toda revelação, nem mesmo porque seja radicalmente obscura, mas porque transforma tudo o que lhe tem acesso, inclusive a luz, no ser anônimo, impessoal, o Não-verdadeiro, o Não-real, entretanto sempre presente (BLANCHOT, 2011b, p. 28).

Tal intimidade com esse não-lugar, com esse fora que não permite permanência, é a experiência que produz a solidão. O escritor, quando acessa essa exterioridade, se deixando ser simulacro para a obra, está só e passa a pertencer a esse fora que se torna a sua fissura, o seu

fascínio. O escritor se apaixona pela errância nesse fora, ele já é despertença no mundo onde reina o dia.

3.6 A DESFIGURAÇÃO DO ROSTO DE *LÁZARO*: A IMAGEM DO NEUTRO

Pode parecer estranho incluir no título deste subcapítulo o substantivo “desfiguração”. Afinal, tudo aquilo que é desfigurado um dia já teve uma figura, um rosto, uma imagem. Ou seja, tal substantivo poderia levar o nobre leitor a crer que *Lázaro* já teve um rosto, o qual agora está desfigurado. O uso dessa palavra poderia, então, ser estranho, mas não se se tratasse de um reencontro, ou ainda de uma junção entre o conhecido e o desconhecido, que formam justamente aquilo que só é possível reconhecer. Sensação estranha essa de um *déjà vu*: vemos algo que acreditamos já ter visto, mas que jamais vimos. Reconhecemos o desconhecido, ou melhor, o irreconhecível: o sem rosto, sem imagem, sem figura. Figura desfigurada. Nesse sentido, se *Lázaro* já teve um rosto, foi quando ele pertencia à vida do dia. Ou ainda, como escreve Didi-Huberman (2011, p. 27, não se trata de um *paragone* entre a imagem e a literatura: justamente, “a imagem não é [...] o outro do neutro. Antes seu antro, no entre da coisa e do nada”. Escrevo isso porque *Lázaro* pertence à imagem da e na literatura. Assim, pensar a imagem de *Lázaro* é como pensar a imagem do neutro: mas o neutro teria imagem? Retomo a sublime passagem escrita por Bident (2008c, p. 94, grifo nosso) acerca de Thomas verdadeiro, aquele que é *Lázaro*:

Só Thomas verdadeiro, gêmeo do Cristo na abstração de uma forma neutra, nem morta nem viva após ter sido viva e após morta, uma forma na qual ressuscita assim não o morto, mas a morte, cuja *imagem* se condensa na constituição de uma “figura ausente” com um rosto sorridente e vivo.

Essa imagem me levará, nos levará — sim, você me acompanha, você que é ausente, tão invisível para mim, que estou só — a esse outro tempo, ao fascínio da ausência de tempo em que olhar para *Lázaro* é olhar para “[...] a impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera — sempre e sempre — numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna” (BLANCHOT, 2011b, p. 23). Tal tarefa de antemão se anuncia em quatro principais textos: (1) “L’image”, que é um subcapítulo presente em “La solitude essentielle” (1953) e “Les deux versions de l’imaginaire” (1951); (2) “La rencontre de l’imaginaire” (1954); (3) “La naissance de l’art” (1955); e (4) “L’art, le musée et le temps” (1950).

Entretanto, nos meus movimentos, permito-me traçar um caminho que se mostra mais pertinente ao que quero fazer ver aqui. Não terminei o subcapítulo anterior pelo fim do texto. Reservei o subcapítulo de “La solitude essentielle” sobre a imagem para fazer, como diz Didi-Huberman (2011, p. 27), uma renúncia “às sempiternas casuísticas do *paragone* entre a palavra e a imagem: ‘Por que a coisa estaria separada entre a coisa que se vê e a coisa que se diz (se escreve)?’”. Por isso, retorno ao subcapítulo “Lire” de *L’espace littéraire*, precisamente ao texto que precede o “Lázaro, *veni foras*”, que trata da leitura, mas igualmente da imagem “le Oui léger, innocent, de la lecture”. Nesse contexto, retomo a solidão que Blanchot reconhece no autor e no leitor: se o escritor é rejeitado, anulado e esquecido pela obra, o leitor, igualmente, só que em outro movimento, é invisibilizado pela obra. Cito ainda a famosa expressão blanchotiana que serviu como título de sua biografia escrita por Christophe Bident: *Maurice Blanchot, partenaire invisible: Essai biographique* (1998). *Partenaire invisible*: é assim que Bident se coloca, ou melhor, é colocado pela obra blanchotiana — como aquele que a lê e por isso é invisível a ela. Aquele que lê: aquele que diz “sim” a essa tarefa transparente e silenciosa que é a experiência da leitura, mesmo porque ela não produz a obra.

De que modo o escritor e o leitor se ligam à imagem? Lanço essa questão a fim de ver onde ela recairá. O leitor, normalmente tido como aquele que obtém a compreensão da obra, que desvela a obra por trás das palavras comuns ali escritas, é ainda aquele que, após a leitura, pode revelar aos demais os segredos da obra. Mas não! A tarefa do leitor está aquém e além disso, porque está no mesmo sentido aquém e além de sua compreensão. Ler, como escreve Blanchot (2011b, p. 196-198), é o “sim” inocente dito à obra. Contudo, essa inocência está mais relacionada à irresponsabilidade do que à ingenuidade. O leitor é seduzido pelo apelo que parte da obra, ainda que seja um apelo silencioso. Mas o leitor só é capaz de escutá-lo se lhe responder, ação que não é marcada por uma precedência temporal de uma parte que apela e outra que responde: a resposta do leitor já acontece ao mesmo tempo que o apelo, a um só tempo. Nesse movimento, a obra impõe o silêncio também ao leitor, pois o seu ruído irreal só se pronuncia nesse estado de interrupção de som. Quando escuta esse ruído, o leitor quer permanecer nesse espaço, decide permanecer por meio de seu “sim” cheio de presença transparente, invisível. Incrível a irresponsabilidade do leitor, que, mesmo sentindo todos os efeitos da “violência aberta que é a obra” (BLANCHOT, 2011b, p. 197), decide inocentemente permanecer nesse espaço. O “sim” necessário à experiência da leitura implica uma solidão diferente da do escritor, porque a solidão do leitor existe na transparência. Isso acontece porque a essência da leitura é diferente da essência da escrita: o leitor nada produz, mas tudo tem. Por isso a experiência da leitura é sempre mais leve, mais positiva. Ele, o leitor, não tem de tocar

na ausência e no infinito como o escritor. A ausência que ele toca é a da obra se dissimulando, e ele sempre tem de permanecer ali para estar em contato com ela, com esse tudo que se torna nada quando tentamos tocá-lo, detê-lo.

Nesse sentido, Blanchot cita os casos de Kafka, Montesquieu e Valéry. Kafka viveu a angústia de seus “[...] contos inacabados, o tormento de uma vida perdida, de uma missão traída, cada dia convertido em exílio, cada noite exilada do sono e, para acabar, a certeza de que ‘A Metamorfose é ilegível, radicalmente fracassada’” (BLANCHOT, 2011b, p. 197). Já para o leitor de Kafka os sentimentos são totalmente opostos:

[...] a angústia se torna comodidade e felicidade, o tormento da culpa que se transfigura em inocência e, para cada pedaço de texto, o entusiasmo da plenitude, a certeza da realização, a revelação da obra única [porque cada leitura é única em seu acontecimento], inevitável, imprevisível (BLANCHOT, 2011b, p. 197).

Já Montesquieu (*apud* BLANCHOT, 2011b, p. 197), que tinha muitas queixas contra o leitor, expressa-se abertamente quando escreve: “Solicito uma graça que receio que não me seja concedida: a de não julgar, pela leitura de um momento, um trabalho de vinte anos; a de aprovar ou condenar o livro inteiro e não algumas frases”. Quanto a Valéry, Blanchot se refere à indignação com o leitor inculto que busca facilidade na leitura. Que pesem nesses casos a tristeza e o despertencimento que os escritores sentem em relação à obra; que pesem nessas queixas os ciúmes da relação que o leitor estabelece com a obra — tantos anos, tanta reclusão, tantas pesquisas e tanta solidão para o leitor conseguir permanecer nesse espaço sem ter de sacrificar nada. Ou ainda: “Eu, escritor, não tenho acesso à obra, ela me exclui completamente, nela eu não tenho permanência, nem lê-la eu posso; e ele, o leitor, sem responsabilidade nenhuma sobre a ‘minha Criação’, nela permanece”. Esse é também o tormento do autor. Mas acontece que esse é o jogo da obra, da sua existência como obra. Se por um lado o escritor é inexistente para a obra após ter sido meio para ela vir a ser, por outro lado o leitor também não a detém, pois ele é a parte invisível, pelo seu “sim” silencioso e improdutivo, leve, inocente e irresponsável. A inocência da leitura “[...] é talvez, com efeito, uma dança com um parceiro invisível num espaço separado, uma dança alegre, desvairada, com o ‘túmulo’” (BLANCHOT, 2011b, p. 198). Figura desfigurada, pois não tem rosto. Nesse sentido, tanto o escritor inexistente para a obra, é invisível, sem rosto, quanto o leitor, alguém que a lê, é um parceiro invisível com o qual ela, a obra, dança. Retorno à pergunta a partir da qual fiz esse desvio: de que modo o escritor e o leitor se ligam à imagem? Eles são exatamente a imagem do *Lázaro*, o neutro: estão

tanto mortos quanto vivos para a obra, exilados em suas solidões essenciais que se dão na experiência literária, no espaço literário.

“L’image”: a ausência de tempo que é o espaço literário produz um fascínio tanto no leitor quanto no escritor, ainda que cada um tenha um acesso diferente e em momentos distintos a esse espaço vertiginoso. O que se vê nesse espaço? Ou ainda: esse espaço se configura em uma imagem? Blanchot (2011b, p. 22) inicia esse texto com a seguinte questão: “Por que o fascínio?”. A vinda do anônimo, presença sempre fugidia porque já sempre exterior, é uma espécie de intrusão daquilo que não se conhece, daquilo que não se detém, pois é sempre a alteridade absoluta, para sempre a distância. Nesse sentido, como ver a imagem desse outro, desse parceiro invisível, na medida em que ele é justamente aquele sem rosto, o neutro? Primeiramente, como Blanchot (2011b, p. 22) bem pontua, ver sempre é um ato que supõe a distância do que se vê, “[...] o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão”. Atento-me totalmente a este termo com o qual Blanchot termina a frase: confusão. Retomando a origem etimológica desse substantivo feminino, vê-se que “confusão” vem do latim *confusio*, que designa o ato de reunir, de juntar. A conotação que costumamos dar ao termo ora remete a um confronto — algo “causa uma confusão” —, ora ao estado daquele ou daquela que aparenta desordem mental. No fundo dessas sentenças, sempre há a noção de mistura, seja de ideias, pensamentos, palavras ou mesmo corpos em conflito. Nesse sentido, ver seria precisamente evitar reunir-se ao que se vê, ao que se olha. Contudo, se eu vejo aquilo que está sempre já separado de mim, aquilo que é sempre exterior a mim, é porque se trata sempre de um reencontro, como Blanchot (2011b, p. 23) escreve: “Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro”. Reencontro com aquilo que está além da aparência e que se impõe a distância; aquilo que atrai o olhar, o qual se torna imóvel diante da imagem, adentrando nela como em um fundo sem profundidade.

Em resposta à pergunta inicial que Blanchot formula, pode-se dizer que é nesse contato, ainda que a distância, que nos é dada a imagem; e o olhar imóvel que se aprofunda é precisamente o fascínio que consiste na paixão por essa imagem. Ou, como escreve Didi-Huberman (2011, p. 29): “Mas ver o quê? O que se vê no fascínio? Blanchot responde: não a coisa, mas sua distância”. É nesse movimento que, sob o poder da paixão que é o fascínio, a imagem deixa de ter uma realidade sensível para nós que a olhamos. Assim, a imagem deixa de fazer parte do mundo e nos leva para outro espaço, afirmando-se em uma presença diferente daquela sensível, em outro tempo e outro espaço. Trata-se da impossibilidade de ver do próprio olhar, que agora se torna vertiginoso:

Assim, o olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não o suspende nem o detém mas, pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo, fechado sobre si mesmo, o olhar. Temos aqui uma expressão imediata dessa inversão que é a essência da solidão. O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, impossibilidade que se faz ver, que persevera — sempre e sempre — numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna (BLANCHOT, 2011b, p. 23).

Nesse sentido, o fascínio só é possível pela distância, pois, quando se olha para a imagem, olha-se para além dela, para essa profundidade sem fim que está por trás dela; olha-se para a indeterminação do fascínio. Então, quando o olhar adentra nesse reino do fascínio, ele passa a perseguir esse fantasma; o espectro dessa imagem o assombra e se desintegra na distância infinita. É como se, sob o poder da fascinação, víssemos um clarão daqueles que desnorream o olhar com a sua luz e, mesmo não enxergando nada, não pudéssemos deixar de olhá-lo. Quantas vezes não fixamos nosso olhar em um ponto e, a quem nos pergunta o que estamos observando, respondemos: “nada”. Não estamos vendo o nada, mas estamos vendo o indeterminado da fascinação, e não conseguimos cessar de retornar para esse indeterminado, lá onde está a “[...] luz que é também abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente” (BLANCHOT, 2011a, p. 24). Esse retorno é o reencontro entre o que se vê e a imagem; tal como a literatura, é sempre um recomeço. Afinal, quando começamos a olhar para a imagem por meio do fascínio? Esse é um ponto de origem impossível de determinar, pois, como escreve Didi-Huberman (2011, p.31), “se o reino da imagem pode ser dito *‘vasto como a noite’*, é, portanto, sobretudo em razão desta perpétua remissão — ruminante — de semelhança a semelhança”. Também se aplicam aqui os termos com que o próprio Blanchot (2011b, p. 270) define o sonho, o qual, posso dizer, pertence ao reino do fascínio pelas imagens: “o sonho é o semelhante que remete eternamente ao semelhante”.

É devido a essa relação entre fascínio, imagem e semelhança que Blanchot compreende a infância como o momento em que mais adentramos no indeterminável da fascinação. Afinal, quando crianças estamos fascinados pelas imagens sem exigir desse movimento uma revelação. Não à toa Blanchot entende que a figura materna, em toda a sua potência, se deixa ser lugar para a fascinação. Assim, quando a Mãe aparece à criança, que está constantemente em estado de encantamento, é sempre vista sob o olhar da fascinação. Tal fascinação, como bem pontua Didi-Huberman (2011), está sempre atrelada à semelhança, que por sua vez se configura sobre um rosto. O rosto é sempre de alguém, que se aproxima pela familiaridade da semelhança e que se distancia pelo indeterminado da fascinação. É nesse indeterminado que o rosto é ausente,

pois a indeterminação está sempre para além do rosto, sempre em uma profundidade sem fundo. Portanto, esse rosto é anônimo, impessoal e neutro, isto é, é o rosto da ausência de rosto: “É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante” (BLANCHOT, 2011b, p. 24).

É nesse mesmo espaço que a linguagem literária e a imagem habitam. Escrever, como Blanchot (2011a) indica, é justamente entrar no espaço da solidão, onde também está o *fascínio*. Tal termo pode causar estranheza, pois parece indicar uma ruptura com o que vinha sendo dito sobre a imagem até agora, como se se passasse da fascinação da imagem à fascinação da escrita: “*Escrever é*” (BLANCHOT, 2011b, p. 24, grifo do autor). Também Didi-Huberman (2011, p. 27) o nota: “[...] quando [em] ‘A solidão essencial’ começa a repetir a expressão ‘Escrever é...’ — parece de repente distanciar-se de seu objeto específico e bifurcar da escrita à fascinação, do texto à semelhança ou da palavra à imagem”. Mas Blanchot o faz não para bifurcar o seu texto, não para afirmar uma divisão entre palavra e imagem, e sim para demonstrar como a imagem está ligada à literatura por uma espécie de *ressoo*¹¹² no qual a imagem é o eterno começo da linguagem literária. A escrita, assim como o olhar fascinado, é uma experiência de alteridade, de presença neutra e impessoal. Isso se dá porque na escrita deixamos o “eu” e vamos em direção a “ele”; não estamos mais na primeira pessoa do singular. Sou aquele que escreve, e o que escrevo não me diz respeito: diz respeito a alguém indeterminado, diz respeito, antes de tudo, à obra. Por isso, escrever, como já dito, é estar sob o fascínio da ausência de tempo, em um eterno recomeço, por um encontro com o indeterminado e interminável. Por esse acesso, se acessa um meio absoluto em que

[...] a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém (BLANCHOT, 2011b, p. 24).

Escrever é, em sua solidão essencial, ver a dissimulação vertiginosa da imagem da obra sob um estado de fascínio em um fora do tempo e do espaço. Blanchot acrescenta uma nota indicando que tais reflexões continuarão a ser desenvolvidas em um precioso e extenso anexo intitulado “Les deux versions de l’imaginaire”, texto primeiramente publicado em 1951, mas anexado como continuação da problemática apresentada em “La solitude essentielle”, de 1953,

¹¹² Esse termo será amplamente trabalhado algumas páginas adiante a fim de garantir a construção do argumento seguindo a ordem de publicação e edição dos textos.

quando organizado e editado para compor *L'espace littéraire* (1955). Por esse motivo, embora eu não saiba as razões de Blanchot para fazer esse desvio, sigo a ordem apresentada em *L'espace littéraire*. Tal ordem estabelecida entre os textos possibilita uma ligação entre ambos por essa nota, na qual Blanchot levanta importantíssimas questões acerca da relação entre a imagem e a literatura. A nota começa fazendo uma comparação e um questionamento:

Assim como a estátua glorifica o mármore, e se toda a arte quer atrair para a luz do dia a profundidade elementar que o mundo, para afirmar-se, nega e rejeita, não seria então o caso de, no poema, na literatura, a linguagem ser, em relação à linguagem corrente, o que a imagem é em relação à coisa? (BLANCHOT, 2011b, p. 25).

Sim, de fato sempre se pensa que a literatura é uma forma de legitimação das imagens, mas, como indica Blanchot, a transformação que se dá é muito mais essencial. Seria possível dizer que a literatura se constitui por um excesso de imagens vindas lá do imaginário, e que nesse sentido a literatura é o duplo da linguagem comum. No mesmo sentido hierárquico — aquele pelo qual o mundo classifica a literatura como perfumaria —, a imagem é ainda o duplo do objeto, sempre mais rebaixada, assim como a literatura em relação à linguagem comum. Não estaríamos então ainda presos aos ideais artísticos segundo os quais a arte deve imitar o real, deve ser o decalque do mundo?

Antes de mais nada, não se trata de transposições tanto na literatura quanto na imagem. É preciso dizer: a literatura não constitui uma imagem do mundo porque a sua imagem é a ausência. Dito de outro modo, a linguagem da literatura é uma linguagem que ninguém fala, assim como a imagem dessa linguagem é a que ninguém vê, pois elas são puramente impessoais e neutras — o retrato do ausente. Assim, não seria o caso de recusar essas buscas baratas de representação e dar lugar à imagem da palavra que é a sua ausência de imagem? Ou de assumir que a ausência de imagem — que habita a imagem — é a imagem da palavra literária? Trata-se, antes de mais nada, de dignificar a literatura e a imagem em seus domínios próprios: no fora do tempo, no fora do espaço, lá onde o neutro reina. Blanchot (2011b, p. 25) inicia “Les deux versions de l’imaginaire” com esta pergunta: “Mas o que é a imagem?”. Voltemos um pouco: Blanchot termina o texto anterior de *L'espace littéraire*, que se chama “La solitude essentielle et la solitude dans le monde”, falando sobre a aparição. A aparição é aquilo que aparece quando o ser falta. Ou seja, quando tudo desaparece, o que aparece é a desapareção. Assim, a aparição é a aparição do ser sempre já dissimulado. A imagem segue um caminho parecido: quando nada existe, quando tudo falta, a imagem aparece nessa falta já desaparecendo. Nessa duplicidade, por essa ambiguidade, ela é tomada tanto como verdade desveladora do mundo quanto como

mentira em relação a esse mundo. Essa é a sua verdade que a excede, pois está sempre requerendo o neutro, assim ela suprime o mundo e pode restar lá onde nada se afirma, ficar a sós com a sua intimidade com o vazio.

Assim, a imagem nos fala, e eu poderia me perguntar do que ela fala, mas isso não é necessário. Com base no exposto até aqui, sei que a imagem fala do que existe quando nada existe. Esse tanto contido em menos do que nada é o que me lança, o que nos lança, a essa proximidade do indefinido e do interminável. Dito de outro modo, um modo mais belo, como só Blanchot (2011a, p. 256) sabe dizer: “Por ela, temo-la à nossa disposição. Pelo que existe de inflexível num reflexo, cremo-nos senhores da ausência convertida em intervalo, e o próprio vazio compacto parece abrir-se para o fulgor de um outro dia”. Esta é uma das funções da imagem: aliviar-nos, apaziguar nosso tormento e nosso medo frente aos resquícios do ser que permanecem ainda com a não-presença do ser. Diante do nada que é o ser, a imagem age humanizando essa presença ausente, essa irrealidade que a arte é sempre convocada a sanar, a tornar mais conveniente. Blanchot (2011b, p. 278) cita Shakespeare: “Pois, diz Hamlet, libertos dos vínculos carnais, se, nesse sono do trespasse, nos acodem sonhos...”. Sono do trespasse, aquele do além-vida, o mesmo que a imagem tem, porque atrás dela, de sua aparência formal, resta um além, um fundo inalcançável e despojado de qualquer forma.

Precisamente ao tratar desse argumento, Blanchot (2011b, p. 279) fala do neutro mais uma vez, só que dessa vez sem pronunciá-lo: “(esse mundo que oscila entre o adjetivo e o substantivo)”. Trata-se de, valendo-se do neutro ou ainda o colocando em cena, chamar a atenção para a indeterminação da forma que só pode existir lá, nesse além, nesse mundo embalado pelo sono do trespasse. E mais uma vez, como escrevi há pouco, Blanchot exemplifica esse reencontro do olhar com o ser ausente mencionando os momentos em que fixamos o olhar sobre imagens ordinárias — um canto de parede — e nos abandonamos a essa presença além, à ausência do ser quando ele falta. Como expõe Blanchot (2011b, p. 279), é esse momento de fascínio que nos leva a um mergulho nessa imagem, mergulho que nos coloca em contato, ainda que distante, com o mundo indeterminado. Mas, como escrevi anteriormente, a compreensão da arte ainda como decalque do mundo ocorre porque, em um primeiro momento, ela se impõe a nós pela realidade do objeto. Contudo, isso não deveria implicar uma consideração dessas, de que a arte serve para representar o mundo, e não a si mesma. Acontece que a realidade da coisa, de uma imagem, por exemplo, é a porta de entrada, é o poder de começo que permite que nos distanciemos para sermos então recapturados pela imagem-além: “A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a

mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento [...]” (BLANCHOT, 2011b, p. 279). Isto é, a imagem aparece em seu desaparecimento, reencontramos aquilo que jamais retornou.

Mas eis que surge outro espectro da imagem: o reflexo. O que há no reflexo que lhe confere uma presença para além da formalidade do objeto, a ponto de buscarmos a semelhança da presença? A semelhança é o máximo de aproximação que podemos obter dessa presença espiritual desencarnada do objeto e presente na ausência de ser que é o reflexo? Blanchot compara essa estranheza da imagem, dessa imagem refletida no espelho, à estranheza causada pelo corpo cadavérico. É uma espécie de *Lázaro* esse corpo que já não está preenchido de vida, mas que tem uma realidade outra. Mais um caminhar de *Lázaro* pelos argumentos blanchotianos:

O que está aí, na calma absoluta do que encontrou seu lugar, não realiza, porém, a verdade de ser plenamente aqui. A morte suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta. Justamente, essa base falta, o lugar falta, o cadáver não está no seu lugar. Onde está ele? Não está aqui e, no entanto, não está em outro lugar; em parte nenhuma? Mas então porque parte nenhuma é aqui. A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma (BLANCHOT, 2011b, p. 278).

O corpo morto é dotado de uma presença transitável. Não estando aqui nem em parte alguma, estando morto, entretanto presente, sua presença fala a morte. Por isso, a permanência é um estado que não compete ao morto, um estado no qual ele não pode restar, porque ele, o morto, não pertence mais ao mundo da vida. Por outro lado, o morto afirma a existência desse mesmo mundo ao qual ele não pertence mais: é uma espécie de antemundo, o mundo dos vivos, que ele, em sua condição de morto, abandona, mas que seu corpo sem vida faz lembrar a todos aqueles que presenciam seu estado de morto. Dessa forma, quando se está morto, o corpo morto é o mais perto que se pode chegar da condição de coisa, por isso a semelhança pode tão só remeter a esse antemundo do morto, do reflexo que contém algo além da coisa: o reflexo do rosto revela e esconde uma presença outra que nos impede de sermos tidos por coisa. O corpo morto denuncia a impotência humana frente à morte; ao nos tornarmos coisa, nos tornamos uma imagem incapturável adentrando nessa desfiguração que pertence ao reino do neutro. A morte presente no morto, em seu estado de não-permanência, faz com que ajamos rapidamente, nos lembra do poder do deslocamento. Em um momento qualquer, estaremos indeslocáveis, pertencendo à intimidade da imagem, aquela que, somada ao fascínio, nos leva para esse além-túmulo. O morto, sua presença, já não está mais ali, no corpo, mesmo estando presente enquanto morto. Ele é Alguém de um modo tão radical como nunca conseguira ser antes: ele é “imagem

insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê” (BLANCHOT, 2011b, p. 279). Lázaro não pode permanecer aí, tal como a morte, presença fugidia. Ele retorna em sua solidão, assim como a morte, ao mundo indeterminado e incessantemente deslocável do ser como falta.

Didi-Huberman (2011, p. 26) começa o seu ensaio “Da semelhança a semelhança” com estas linhas: “A semelhança reunida, reclusa, a semelhança evidente por si mesma nunca é senão a salvação da aparência”. “A salvação da aparência”: mas qual aparência a semelhança quer salvar? Aquela da superfície da coisa ou aquela do reflexo, ou ambas? Essas são questões a cujas respostas espero poder chegar logo. Blanchot dedica mais um texto a essa diferenciação, a esse duplo da imagem, e à semelhança: ao escrever “A semelhança cadavérica”, ele retorna ao assemelhar-se do morto para nós, pois é no reconhecimento do corpo morto, em sua frivolidade de coisa, em sua estranheza de túmulo, que mais nos aproximamos daquilo que foi outrora aquele que está ali deitado. É nesse momento, diante desse desconhecimento que é emprestado pela morte a essa face antes conhecida, que o morto se assemelha a si. Blanchot ainda questiona se a expressão “a si mesmo” seria adequada, mas rapidamente, em um movimento quase simultâneo, responde que sim: “a si mesmo” é a fórmula exata. Afinal, o “si mesmo” designa o ser daquele que era, mas que agora é em semelhança, em aparição, de modo distante, impessoalizado e inacessível. Aquele que morreu é trazido ao dia por essa semelhança: “Sim, é realmente ele, o querido vivo. Mas é, não obstante, mais do que ele, é mais belo, mais imponente, já monumental e tão absolutamente si mesmo que é como um *doublé* dele próprio, unido à solene impessoalidade dele pela semelhança e pela imagem” (BLANCHOT, 2011b, p. 279, grifo do autor). Eis que o *doublé* é em aparência semelhante àquele que não mais é, àquele que até então fora ignorado; ele é a aparição do original por semelhança. É nesse ponto que Blanchot direciona uma crítica ao idealismo. Ora, se a arte clássica, que tem por base o idealismo, se vale da “recordação” desse ser que se torna, após a morte, imponente e soberbo, podemos dizer que seu único “abonador” é o peso de um cadáver ou, mais precisamente, o peso do ser presente na ausência e na falta.

Retorno ao cadáver que está lá, que está aí ou em qualquer parte, o que é o mesmo que dizer parte nenhuma. Ele está lá, posso vê-lo; é a semelhança daquele que outrora estava vivo. O cadáver é agora a imagem por semelhança daquele não mais vivo. Nesse sentido, nesse duplo, o cadáver só pode ser com os outros em uma relação de imagem; atrás dele não há vida senão aquela da sombra, sombra do morto. É por esse motivo que o cadáver acaba se tornando senhor da vida que em outro momento ali habitava, vida que agora é puro reflexo neste corpo cadavérico que a absorve, que se identifica com ela, que a transforma em algo neutro. Sim, neutro, pois tampouco essa vida tem valor, assim como essa morte: elas estão agora fundidas,

ainda que separadas, pela semelhança. Isso mesmo, pela semelhança: tão semelhante o cadáver é ao morto, àquele que viveu, que em certo momento ele se torna semelhança pura e plena. Nesse momento, a semelhança reina, não mais o morto ou o cadáver; e a semelhança se assemelha a nada, a si mesma, que é um nada — semelhança vazia, perturbadora e esplêndida. Blanchot (2011b, p. 280) ainda acrescenta que é por isso que os vivos não têm semelhança: “Todo homem, nos raros instantes em que mostra uma semelhança consigo mesmo, parece-nos somente mais distante, próximo de uma perigosa região neutra, perdido em si, e como que seu próprio fantasma, já não tendo outra vida senão a do retorno”.

Isso responde à pergunta relativa à aparência da coisa e à aparência do reflexo. (1) A imagem está sempre além daquilo que ela é, pois o seu sentido está atrelado ao imaginário. Isto é, quando temos, por exemplo, um objeto quebrado e por isso sem uso, é então que o objeto aparece de fato, pois ele se entrega à pura imagem imaginária — “a categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de aparecer [...]” (BLANCHOT, 2011b, p. 280). (2) Acontece que esse objeto se assemelha ao que era outrora — digamos, quando tinha uso —, e esse é o seu reflexo por semelhança. O reflexo é aquilo que traz o duplo da coisa, que só pode ser semelhante ao que era, ao que não mais é — nesse sentido, o objeto quebrado, o rosto sem vida refletido no espelho, o cadáver. Portanto, a aparência do objeto sem uso, do cadáver e do rosto refletido só existe enquanto semelhança daquilo que não mais é. (3) A imagem aparece aí, quando as coisas se entregam a “si mesmas”. Por intermédio do reflexo e da semelhança, elas se lançam ao imaginário: tudo que vemos é imagem. Por isso a semelhança só pode ser cadavérica: ela é a imagem fixa, portanto sempre já deslocada; é sempre um recomeço, é sempre um retornar ao lugar neutro em que nada existe, somente o ser, justamente porque ele está onde nada pode estar. Ou, nas palavras de Didi-Huberman (2011, p. 32): “A semelhança como tal não seria, portanto, nada mais do que seu próprio movimento, interminável, de semelhança a semelhança: do rosto aparecendo ao rosto retornando e deste ao fascinante ‘isto’ sem rosto; da pessoa ao neutro; da forma isolável ao meio que tudo toma”.

A cena da morte, o velório, o cadáver que buscamos assemelhar ao que o morto era, todos os preparativos fúnebres, a tumba na qual o morto irá se deteriorar: todo o ritual em torno dessa cena final que ilude e alude a um repouso só nos faz lembrar que esse repouso não existe. Ele não existe porque a morte não permanece, ela é o *Lázaro* vagando, *vagabond* que deixa o corpo e vai vagar pelos cantos da casa, vai olhar nos olhos lacrimejantes daqueles que lhe eram próximos. Ele, *Lázaro*, está sempre onde não estamos, onde quando vivos não podemos estar: “A crença em que, num certo momento, o defunto põe-se a vaguear, passa a errar, deve-se relacionar com o pressentimento desse erro que ele representa agora” (BLANCHOT, 2011b, p.

261). É chegado o fim da cena mortuária, e Blanchot faz referência ao conto de Edgar Allan Poe intitulado *The Fall of the House of Usher*, originalmente publicado em 1839. Nesse conto, o personagem Roderick enterra sua irmã Madeline sem saber que ela estava viva. Em uma noite de tempestade, Madeline retorna e começa a gritar pela casa, que, por fim, racha ao meio. Blanchot (2011b, p. 281, grifo do autor) escreve a esse respeito: “Finalmente, deve ser posto um termo ao interminável: não se coabita com os mortos sob pena de ver *aqui* soçobrar na insondável *parte nenhuma*, queda que ilustrou a da Casa Usher”. No desfecho da cena fúnebre, o morto é enterrado; esse “querido desaparecido” agora irá se deteriorar¹¹³ em um local situado sob uma lápide, que cumpre o papel de fazer sempre lembrar que ele não era um anônimo. Nome, datas de nascimento e falecimento: algum escrito que traga “identidade” a quem ele foi em vida. Porém, tudo nesse lugar é anônimo, pois o morto já é *Lázaro*, já pertence à neutralidade da morte.

Blanchot agora, ao escrever sobre “L’image et la signification”, volta a essa espécie de taumaturgia — sim, na medida em que Blanchot está sempre reescrevendo os “milagres” contidos na Bíblia para a abertura de sentido e a suplementação dessas narrativas em um terreno sempre mais mágico, o da literatura, de Deus sobre a criação humana. Encontra-se no livro de Gênesis a seguinte sentença:¹¹⁴ “e disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” (Gn, 1:26). Refutando tal sentença, Blanchot (2011b, p. 282, grifo do autor) escreve: “O homem é feito à sua imagem: é o que nos ensina a estranheza cadavérica. Mas a fórmula deve ser primeiramente entendida assim: *O homem é desfeito segundo a sua imagem*”. Fico atenta à primeira frase: o homem é feito à sua imagem porque seu cadáver se assemelha ao que o morto era quando vivo. Mas Blanchot continua e modifica a fórmula ao dizer que o homem é desfeito segundo a sua imagem. Sim, pois o que o homem era está agora desfeito pela semelhança que se entrega à imagem. Assim, ambos, o cadáver e o morto, estão sempre em incompatibilidade, ainda que indissociáveis. Por outro lado, como poderia o cadáver se assemelhar ao que o morto é agora, à sua dissolução, à sua imagem fragmentada e sempre nesse além-túmulo que desnor-teia o sentido?

¹¹³ Blanchot (2011b, p. 261) ainda acrescenta, entre parênteses: “(Esse lento desaparecimento, essa usura infinita do fim, talvez esclareça a paixão tão notável de certas envenenadoras: a felicidade delas não consiste em fazer sofrer, nem mesmo em matar aos poucos, mas, ao envenenar o tempo, ao transformá-lo num definhamto insensível, em tocar no indefinido que é a morte; roçam assim pelo horror, vivem furtivamente abaixo de toda a vida, numa pura decomposição que ninguém divulga, e o veneno é a substância branca dessa eternidade. De uma envenenadora, conta Feuerbach que o veneno era para ela um amigo, um companheiro para o qual se sentia apaixonadamente atraída: quando, após um encarceramento de vários meses, foi-lhe apresentada, para que a reconhecesse, uma bolsinha de arsênico que lhe pertencia, ela tremeu de júbilo, teve um momento de êxtase)”.

¹¹⁴ No duplo sentido que a palavra contém: unidade mínima de comunicação (uma frase); decisão final tomada por um juiz (no caso, Deus, esse ser superior).

Nancy (2016, p. 184), ao falar sobre a ressurreição enquanto uma ressignificação blanchotiana que a converte taumatúrgicamente na magia literária, indica que, após a época da publicação de *L'espace littéraire*, Blanchot suspende até certo ponto o registro mítico em seus ensaios. Entretanto, continua a insistir no nome de Deus: “Essa insistência se junta em Blanchot à do nome de ‘Deus’, à qual será preciso retornar em outro lugar” (NANCY, 2016, p. 184). Que pese nessa insistência o trabalho que Blanchot realiza para desnortear o sentido normalmente instituído a partir de ideias reguladoras: Deus, História, verdade, trabalho etc. Mas percebo que, em relação ao nome de Deus, há um aprofundamento além nessa suplementação, e arrisco afirmar que isso ocorre porque não há como se assemelhar ao além-túmulo, a esse espaço desnorteadado e não localizado que tentam insistentemente organizar sob o nome de Deus. A insistência de Blanchot em suplementar o nome de Deus é a suplementação da insistência de organizar o inorganizável neutro sob o nome de Deus. Desse modo, como poderia o homem ser feito à imagem e semelhança de Deus?

Primeiramente, a sentença divina está conjugada na terceira pessoa do plural tanto no verbo quanto no pronome possessivo — “ façamos” e “nossa” —, o que implica três entidades: Deus, o espírito santo e o filho (Jesus). Não há organização em um sistema dialético, que seria: Deus, enquanto ser divino, superior, onipresente e inapreensível; e Jesus, ente humano, especificamente situado e localizável. O espírito santo, nesse contexto, é aquele que ocupa o lugar entre Deus e Jesus, aquele que tanto viabiliza a ligação quanto demarca a divisão entre ambos. Única forma de organização possível, pois como poderia a verdade se organizar diante de uma diferenciação tão extrema quanto aquela entre a divindade e a mortalidade? Não poderia. Por isso é necessário um terceiro elemento que faça a operação, que transforme os dois em três, os três em um — sempre já inapreensíveis, sempre já no além (mesmo Jesus, que executava milagres e que, quando ressuscita, vai diretamente para esse fora do sentido). Como então se assemelhar a Deus? Não há como. Já apontamos que, quando há semelhança, é somente ela que se realiza, portanto não há nada. Outrossim, a semelhança não é capaz de capturar o neutro; ela só capta o que está morto, que reflete, mas de um reflexo que parece ter sido há pouco habitado por uma espiritualidade que lhe escapou. A semelhança só capta o assemelhável para assim se realizar e dispensar aquele que não lhe serve mais.

O que existe na imagem do rosto de um filho de Deus “[...] não somente não é o sentido desse objeto [humano] e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar” (BLANCHOT, 2011a, p. 262). Operação de verdade produzida pelo mundo. Ora, se o mais perto que podemos chegar da imagem de Deus é pela observação do nosso reflexo, isso é uma

forma de tentar dar sentido ao que não tem, de capturar o neutro. Para realizar tal operação, é necessário que recapturem a nossa imagem e a convertam em serventia para a vida prática, as explicações claras, a verdade do dia. Sim, se falo em recaptura é porque, para realizar essa operação de produção de verdades e ideias reguladoras, é necessário realizar uma inversão, colocar a imagem como resultado do ente, do objeto — algo que o sucede. Contudo, é a imagem que precede o objeto. Quando ocorre sua recaptura, ficamos com aquilo que resta do objeto; a semelhança nos permite ainda dispor desse nada que resta dele, que é precisamente a semelhança. Blanchot (2011b, p. 282) retorna à arte clássica, ao seu idealismo, ao duplo que implica sua execução: “A arte clássica, pelo menos em sua teoria, implicava-a também, fazendo a sua glória através da tarefa de relacionar a semelhança com um rosto e a imagem com um corpo, reincorporá-la [...]”. Assim, a arte garantia para si as duas experiências: negava a natureza, sob o pretexto de a elevar, a exaltar; e se mantinha em contato com a impessoalidade, com esse incapturável além. Operação minuciosa essa de fazer-se assemelhar pela imagem, pois permite ao anônimo transitar entre os ideais nobres da arte clássica carregando sempre uma desconfiança sobre essa inversão — semelhança impessoal que nunca permite que o que se assemelha esteja presente na imagem. Por isso, como afirma Blanchot, nada mais impressionante do que a desconfiança de Pascal sobre a semelhança e o seu poder de relegar o existente, o ente, ao vazio soberano: “Que vaidade a da pintura que atrai a admiração pela semelhança das coisas de que não se admira os originais” (PASCAL *apud* BLANCHOT, 2011b, p. 282).

Chego ao momento do texto “Les deux versions de l’imaginaire” em que Blanchot enlaça o argumento final sobre “as duas versões”. Até aqui, foram expostas as duas versões segundo as quais se pensa a imagem, ou ainda, as duas versões do imaginário que, apesar de não serem dialéticas — pois ambas provêm do mesmo “sentido” original, a morte —, são dois modos de se relacionar com a neutralidade. Isso não significa que a morte se bifurque em dois modos de compreensão, mas que em sua incompreensão há um modo que tenta domesticá-la a qualquer custo e transformá-la em sentido, em “trabalho da verdade no mundo” (BLANCHOT, 2011b, p. 283). O que se quer afastar, domesticar de todo jeito, é a perpetuidade da morte, seu eterno que não compreende nem começo, nem fim. Frente a essa potência que é a morte, o conceito padece. Em um trecho que parece se direcionar aos empreendimentos heideggerianos em sua analítica existencial, Blanchot (2011b, p. 283) escreve: “É verdade, portanto, que, como querem os filósofos contemporâneos, no homem compreensão e conhecimento estariam ligados ao que se chama a finitude — mas onde está o fim?”. Blanchot responde que o fim está incluído na possibilidade da morte, contudo esse fim é retomado por ela infinitamente. Lembremos que

estamos falando de uma perpetuidade sem começo nem fim localizável. E, mais além, se a morte não tem em si começo nem fim, a possibilidade de morrer nela se dissolve também, pois é um fora cronológico e demarcável do tempo.

Blanchot aponta para ao menos dois equívocos de tais empreendimentos que levaram a humanidade a se relacionar com a morte dessa maneira, no sentido de compreendê-la ou superá-la: (1) a morte como algo passível de ser compreendido; (2) a morte como impossibilidade de compreensão, puro horror. Necessariamente, esses dois modos de se relacionar com a morte implicam transformá-la em uma verdade fria e estéril — por meio da qual seria possível melhor suportá-la — ou sofrer absurdamente o horror de pensá-la a partir do terreno do não-verdadeiro ou do inacessível, para longe de todas as ideias reguladoras. A ambiguidade que torna a escolha entre essas opções possível também está presente: implicada na escolha, dela não se dissocia. Poderíamos, então, viver uma ambiguidade ao olhar para uma imagem? Sim, quando adentramos nela, quando vamos ao terreno em que a ambiguidade está, esse terreno nos prende pela imagem, lá onde nos entregamos a nós mesmos, ao “eu” que não se “reconhece”; lá onde somente a semelhança impessoal e neutra é possível. Portanto, viver um evento em imagem, ao contrário do que nos diz a arte clássica, não implica desinteressar-se do evento em si a fim de elevar a semelhança à imagem; muito menos deliberadamente forçar um adentramento nesse espaço outro. Viver um evento em imagem é abandonar-se a ele, ou ainda, como lembra Blanchot (2011b, p. 283) acerca da psicanálise: “[...] a imagem, longe de nos deixar fora de causa e de nos fazer viver no modo da fantasia gratuita, parece profundamente entregar-nos a nós mesmos”. Tal entrega é íntima e por isso é entrega à exterioridade: uma vez que eu me abandono profundamente à imagem que está fora de mim, minha intimidade comigo se torna algo exterior a mim, que me permite não me reconhecer mais; submeto-me passivamente.

Não foi à toa que Blanchot, como já dito aqui (em nota), relacionou tal poder à bruxaria. O poder de deixar-se ao neutro — o poder de não se reconhecer, o poder de se deixar desfigurar, o poder da linguagem literária de ser esse rosto desfigurado de *Lázaro* — pertence àqueles que, assim como Cristo, reconhecem o poder de magia existente no além do sentido. Esse poder de transformação que o fora do sentido, do tempo e do espaço tem é o que busca a magia. Nesse sentido, a magia, por meio de técnicas, quer manobrar e agir sobre o mundo fazendo uso dessa força, desse ser onde nada existe a não ser o nada do ser:

A partir do momento em que estamos fora de nós — nesse êxtase que é a imagem — o “real” entra num reino equívoco onde já não existe limite, nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima (BLANCHOT, 2011b, p. 283-284).

Nesse êxtase, a magia oscila, agindo de duas formas: buscando algum domínio sobre essa plenitude anônima ou aceitando sua impotência frente a essa plenitude, mas ainda assim se submetendo, por saber que estar em contato com tal anônimo é a condição essencial para a sua própria existência como magia. Por isso, a magia está constantemente se voltando para a semelhança, a imagem, a estranheza cadavérica, por ver nesses fenômenos chaves de acesso a esse mundo outro. É também por isso que Blanchot diz que o único nome sério que ela tem é “magia negra”.

Tal magia percebe no evento da imagem um lugar de duplicidade, de poder e submissão. Blanchot questiona ainda se esse evento teria lugar “verdadeiramente”, porque ele não se fixa em uma imagem do acontecido — a imagem, só podemos retomá-la, recomeçar infinitamente e unicamente a cada vez — e muito menos depende de um ato voluntário do imaginário. A resposta está na ambiguidade. O que se passa nesse evento acontece em graus de duplicidade: (1) duplica-nos ao fazer dessa uma experiência em que o exterior é trazido, é posto em causa, de tal modo que, por essa presença exterior, não nos reconhecemos; (2) duas versões do imaginário convivem, ora a imagem recupera idealmente a coisa, negando-a, ora nos devolve não a coisa, mas sua ausência mascarada de presença: “[...] ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou [...]” (BLANCHOT, 2011b, p. 284); (3) a duplicidade do neutro, que tanto une quanto separa as duas versões do imaginário sob o aspecto de uma imagem, não pode ser reduzida a uma dialética que permite escolher, mesmo porque a duplicidade do neutro é possível pela ambiguidade que o constitui. Assim, volta-se ao evento sempre ambíguo que é viver um evento em imagem: um eterno recomeço, um duplo sentido que tem a duplicidade como sentido constitutivo, como *pas* inicial.

Por fim, Blanchot trata desses níveis de ambiguidade que transformam a experiência de um evento em imagem possível. Existem, de acordo com Blanchot três níveis pelos quais a ambiguidade se anuncia. (1) No nível do mundo, a ambiguidade é pensada sempre como meio para a compreensão: “se isso não faz sentido, o contrário disso tem que fazer” (BLANCHOT, 2011b, p. 284). Nesse contexto, o mal-entendido está a serviço do entendimento, da verdade, ainda que nunca se chegue a qualquer entendimento. (2) Há ainda o nível com as duas versões do imaginário, como já exposto aqui: o duplo da imagem ora diz a coisa negando-a, ora torna possível adentrar pela fascinação o reino do neutro, em que as imagens são a paixão da indiferença, porque lá não há distinção, tudo se fragmenta. (3) Por fim, existe o nível da pura ambiguidade, que não vai de um sentido a outro, pois nele há o outro de todo e qualquer sentido,

que de tão absoluto não pode ser entendido ou desenvolvido — ele é imediato justamente porque é vazio.

Blanchot vai um pouco além ao adicionar uma nota sobre esse vazio: a ambiguidade fala o ser em sua dissimulação. Isto é, se o ser realiza obra, é porque está sempre já dissimulado pela ambiguidade. Assim, consegue se camuflar, se preservar nessa dissimulação, mantendo-se incapturável. Nesse sentido, a dissimulação se torna a negação do ser, uma vez que o ser sempre escapa até mesmo a ela, se subtrai à dissimulação. Contudo, “[...] ao mesmo tempo, a ambiguidade, quando tudo está dissimulado, diz (e esse dizer é a própria ambiguidade): todo ser é por meio da dissimulação, o ser é essencialmente no seio da dissimulação” (BLANCHOT, 2011b, p. 285). Por isso não se pode dizer que a ambiguidade consiste em um movimento que torna o ser e o não-ser equivalentes, em uma balança que substitui um pelo Outro, colocando-os em uma relação de identidade. A ambiguidade pura, essencial, vem antes, quando o não-ser não equivale ao ser, fazendo da dissimulação do ser sempre algo mais original e anterior à negação do ser pela aparência da dissimulação. Isso leva Blanchot (2011b, p. 285, grifo do autor) a concluir: “[...] *quanto mais essencial é a ambiguidade, menos a dissimulação pode recuperar-se em negação*”.

3.7 DE LÁZARO A LÁZARO: DO REAL AO IMAGINÁRIO

Há algo no canto das Sereias de Homero, assim como no grito da Madeline de Poe, que convoca ao além. Seria porque, cada um a seu modo, nos convocam a nos abandonar ao fascínio amedrontador que seus ruídos causam em nós? É certo que, se o grito de Madeline assusta por fazer pressentir o além-vida, o fora do sentido, pelo qual toda a estrutura do sentido — no conto, representada pela casa — encontra-se comprometida, o canto das Sereias não está distante desse ruído. Nesse sentido, o encantamento que há no canto das Sereias, que nos convida a reencontrar para sempre o imaginário, é, em relação a Madeline, o grito que nos faz temer o imaginário, o além. Ainda que haja temor em seguir o canto das Sereias, o temor causado pelo grito de Madeline é diferente, pois se trata de alguém vivo que, saído do túmulo, nos solicita. Já o temor causado pelo canto das Sereias é mais profundo, pois é o canto de seres que sempre estiveram no além, no imaginário. Que ressoem essas semelhanças, como dito até aqui, que a semelhança ressoe de rosto em rosto, na impessoalidade do rosto, na ausência de presença do rosto, em um eterno recomeço. A imagem de Madeline nos é dada pela literatura — exatamente a sua ausência de imagem, o ponto neutro, ponto em que caminhamos para o fora, para o imaginário: “Havia sangue em suas vestes brancas e sinais de duro esforço em cada parte de seu corpo

macilento. Por um momento ela permaneceu tremendo e balançando de um lado para outro na soleira” (POE, 2011, p. 132). Dou atenção a esse momento pois ele é o acontecimento do encontro entre o irmão e Madeline, momento em que encontrar é reencontrar pelo olhar a imagem desse ser semelhante ao que fora outrora, semelhante à morte. Madeline já não é aquela que o irmão conhecia: é alguém que convoca à morte por ter vivido uma experiência de quase morte. De outro modo, acerco-me também daquilo que Blanchot nos convoca a dimensionar em “La rencontre de l’imaginaire” por meio de uma imagem, de uma imagem literária, isto é, de uma imagem neutra porque pertence ao fora. Como apontado por Didi-Huberman (2011, p. 36), o que Blanchot escreve sobre as Sereias leva a crer que as encontrar é propriamente reencontrar a imagem. Retomo os versos em que as Sereias (Sirenas) aparecem no Canto XII da *Odisseia* de Homero (2014, p. 350):

Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos
os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.
Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som
das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais
aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa,
pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam,
sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos
ossos de varões e suas peles ressequidas.
Passa ao largo e tampa os ouvidos dos companheiros
com amolecida cera melosa, para que nenhum
outro as ouça; mas tu mesmo, se quiseres, ouve
após te prenderem as mãos e os pés na nau veloz,
reto no mastro, e nele se amarrarem os cabos,
para que te deleites com a voz das duas Sirenas.
Se suplicares aos companheiros que te soltem,
que eles com ainda mais laços te prendam.

As Sereias de Homero — ou seriam de Ulisses? — não cantavam satisfatoriamente; o seu canto servia muito mais como uma bússola que conduzia os navegadores à deriva do canto. Ou ainda, como escreve Blanchot (2013, p. 3), “por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, [as Sereias] conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato”. Esse espaço é justamente o lugar em que estava a origem do canto, por isso era onde o canto já não estava, desaparecia, assim como as sereias e aqueles que as seguiam; era o mar infinito do encantamento. Mas resta esta questão: se o canto das Sereias carregava certa estranheza aos ouvidos humanos, tão acostumados com a bela música das musas, por que eles perseguiam tal canto? Blanchot dá duas respostas: (1) ora, se o canto era estranho aos ouvidos humanos, justamente por esse motivo ele encantava, pois prometia algo desconhecido; (2) se o estranho era o encantamento, é porque tal canto se assemelhava ao canto humano e o tornava insólito, a ponto de suscitar a suspeita de que o canto humano tem algo de

inumano. Então não eram as Sereias que cantavam? Sim, eram elas em sua irreabilidade própria, eram elas no imaginário humano. É por isso que elas, cantando o canto humano imaginariamente, cantavam inumanamente, pois o seu canto pertencia ao irreal: “[...] cantando irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer” (BLANCHOT, 2013, p. 4). Nesse contexto, Blanchot lembra que não podemos perder de vista que os navegadores eram homens que se arriscavam e, portanto, que o canto se destinava a eles, pois somente pessoas assim percorreriam uma distância, a distância do canto, da imagem, a fim de nesse movimento desaparecer, como o próprio Blanchot nos fala em *L’espace littéraire* acerca da distância do olhar à imagem. Muitos se perdiam nessa distância pela impaciência do olhar, impaciência em reencontrar, impaciência em escutar. Era comum que muitos ficassem ansiosos e lançassem a âncora prematuramente; outros se perdiam como em um deserto. Sempre tarde demais, sempre atrasados, ultrapassavam o objetivo — algo comum, pois quando se está sob encantamento não se dá ouvidos a si mesmo, só se imagina a miragem desse além.

Talvez por isso as Sereias tenham sido sempre desacreditadas. Há sempre a necessidade humana de que algo se mostre à razão; desejamos que a razão capte, compreenda e disseque para melhor expor. Mas nesse caso tal apreensão é impossível, na medida em que as Sereias se mostram para o contrário da razão, para o imaginário. Isso não significa que elas não existam: elas existem em uma profundidade que a experiência da razão jamais alcança. Mas eis que a teimosia e a covardia de Ulisses as coloca à prova. Blanchot elenca vários atributos do herói de Homero, atributos que trazem uma perspectiva outra ao se lançar o olhar sobre Ulisses: (1) o seu gozo é covarde, pois, ao pedir para ser atado ao mastro a fim de gozar do espetáculo das Sereias, Ulisses tem a experiência do encontro com esses seres sem sofrer as consequências e o risco de tal exposição; (2) tal gozo covarde e comedido expressa que Ulisses partilha a mediocridade da decadência grega; (3) Ulisses se aproveitou de seu lugar privilegiado — o que é próprio à elite, que sempre quer avançar, ter mais benesses do que os demais, e quase sempre por meios não muito honrados — enquanto toda a sua tripulação, além de não poder gozar de tal espetáculo, ainda tinha de assisti-lo aprezendo-se. Dito isso, Blanchot segue afirmando que as expressões de dor e o contorcimento de Ulisses preso ao mastro revelam uma inversão de lugares: se de um lado Ulisses assiste, não sem sofrer, às Sereias, de outro lado os tripulantes de seu barco dominam o seu patrão prendendo-o, e suas expressões de dor soam como o canto das Sereias para eles. Acontece que tal covardia de Ulisses escancara a sua condição medíocre — “a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve” (BLANCHOT, 2013, p. 5) —, e isso basta para que as Sereias se percebam vistas, o que causa desespero entre elas, sentimento

próprio aos humanos. Elas estavam expostas, se fizeram reais (ainda que uma única vez sob o olhar de Ulisses) e corriam o risco de desaparecer nisso que convencionamos tratar e estabelecer como verdade. As Sereias foram, então, vencidas pela técnica, que está sempre investindo em um jogo perigoso com tudo aquilo que é irreal, a fim sempre de estabelecer, de impor o seu domínio. Contudo, as Sereias foram vencidas uma única vez, enquanto Ulisses foi atraído por elas: “escondidas no seio da *Odisseia*, que foi o seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio” (BLANCHOT, 2013, p. 6).

Episódio? Sim, por mais que a *Odisseia* seja composta de várias narrativas dentro de uma grande narrativa, tudo se reduz ao encontro de Ulisses com o canto defeituoso e insuficiente das Sereias. Exponho o porquê dessa leitura. Blanchot escreve que a vingança das Sereias contra Ulisses foi justamente prendê-lo eternamente no mar, na navegação e em seu recomeço eterno; isso é propriamente a narrativa. Se há uma disputa entre Ulisses e as Sereias, é propriamente dessa disputa que nasce o que chamamos de “romance”. Vamos por partes: (1) Ulisses, em sua verdade humana e prudente, foi ensinado pelos argonautas — grupo do qual seu pai e seu avô fizeram parte — a não jogar os jogos dos deuses, sobretudo no mar, onde há potências irrealis, e mais irrealis ainda por pertencerem a um espaço que o humano desconhece em suas profundezas; (2) Ulisses desejava retornar a Ítaca, aos braços de Penélope, ao lugar seguro e cômodo da verdade; (3) mesmo tendo retornado, Ulisses jamais retorna, jamais deixa o seu barco, porque ele agora está preso para sempre no mar da narrativa, nessa navegação que o expõe a todos os perigos profundos do imaginário. Ora, as Sereias venceram para sempre Ulisses; sua prudência covarde o deteve para sempre na navegação narrativa. É assim que nasce o romance: Ulisses e o escritor trançam um destino — no caso do herói, tal como consta no canto IX, salvar as suas vidas, dele e de sua tripulação, e se vingar dos Ciclopes —, pretendem achar o ponto de encontro. Acontece que tanto Ulisses quanto o escritor, estando há dias a bordo, perdem totalmente a noção de tempo e espaço, de objetivos e destinos. Isso se dá porque são capturados pela amplitude do mar, não encontram mais qualquer ponto de apoio: “A palavra de ordem que se impõe é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino” (BLANCHOT, 2013, p. 7). Nessa navegação sem fim nem começo, todos os dias são um recomeço eterno, não se sabe aonde se vai chegar. Se chega-se a algum lugar — que é lugar nenhum, pois é irreal —, é por acaso. Estão ambos, o escritor e Ulisses, lançados ao acaso.

Talvez por isso atribuam ao gênero romanesco uma espécie de modéstia. Essa conformidade com a não-pertença e essa recusa à pretensão de chegar a parte alguma nos levam

constantemente a olhar para esse como um gênero alegre e desprezioso, pois de tão modesto ele toma para a si a tarefa de não buscar obsessivamente o ser essencial da literatura. Assim, o romance seria aquele que se desvia constantemente de todo ponto de encontro; ele mesmo toma a si como simples distração em seu jogo com o tempo humano. Nesse movimento, ele não tem interesse algum em se levar a sério, em estabelecer a partir de si uma utilidade sobre esse jogo. Sim, essa foi a primeira e feliz fase do romance. Contudo, isso mudou — mudou porque a relação da humanidade com o tempo se alterou; é necessário que tudo seja útil e, se já é útil, é porque o tempo é constantemente dominado: “Mas é claro que o romance, se não preenche hoje esse papel, é porque a técnica transformou o tempo dos homens e seus meios de diversão” (BLANCHOT, 2013, p. 7). Por esse motivo, a narrativa e o romance distinguem-se desde que a técnica se ocupou do tempo. A narrativa se tornou a pura condução, aquela que pretensiosamente tenta dominar onde o romance negligencia por alegria do movimento. Nesse contexto, a narrativa é o episódio único em que Ulisses encontra o canto das Sereias: ela é a tentativa de domínio, de captura, de estabelecimento de uma técnica.

A diferença entre o romance e a narrativa está aí: se Homero narra a história de Ulisses, é porque Ulisses sobreviveu ao acontecimento, dominou-o e se tornou Homero. Metamorfose contrária à de Thomas em *Lázaro*: enquanto Thomas se torna a morte desfigurada caminhante no nada e para o nada — ponto neutro —, Ulisses ressuscita para a vida em Homero, saindo do túmulo da narrativa. Ela, a narrativa, se vende como uma verdade, como um relato verdadeiro do acontecimento, ainda que esse relato extrapole o tempo do agora e a verdade, pois se relata outro tempo e uma verdade não conferível. Nesse sentido, a narrativa não quer de modo algum ser confundida com a morte que há no romance, com a morte do fato, da coisa, do acontecimento; não quer ter de habitar um espaço outro, do neutro onde reina a ambiguidade. Ela quer vida, a vida da verdade, portanto rejeita qualquer semelhança com a ficção. Por outro lado, o romance, em sua ingenuidade, quer mais do que tudo ser ficção, dar o conforto de uma semelhança, de uma familiaridade. Isso permite a Blanchot (2013, p. 8) fazer uma retomada: “Platão, no *Górgias*, diz: ‘Escuta uma bela narrativa. Pensarás que é uma fábula, mas a meu ver é um relato. Dir-te-ei como uma verdade aquilo que te direi’. Ora, o que ele conta é a história do Juízo Final”.

Entretanto, a despeito dessas ressalvas contra a narrativa, que devem ser expostas, há um caráter mais profundo da narrativa, uma lei à qual ela obedece. Quando se narra um acontecimento, a narrativa é tida como um relato verdadeiro daquilo que aconteceu. Porém, ela não é mais o relato: ela é o próprio acontecimento, a via de acesso a esse acontecimento que ainda não aconteceu, que acontece quando ela o narra e, assim, também se realiza enquanto

narrativa. Por isso Blanchot afirma que a narrativa está sempre buscando um ponto, está sempre em direção a um ponto que é sempre já desconhecido; ao narrar e se realizar, ela realiza esse ponto, que passa então a ser real. Isto é, a irrealidade e o porvir são essenciais à narrativa, à sua realização, que, a cada vez que se realiza, é única. A narrativa é, nesse sentido, o que permite a Homero ser Ulisses. Ora, se a narrativa, ao narrar, realiza a si mesma e produz aquilo que narra, é lá que Homero pode encontrar Ulisses. É nesse movimento que a narrativa realiza a relação entre aquilo que é descrito e ela mesma, unindo a um só tempo aquilo que é narrado à sua própria sua realidade de narrativa. Somente nessa relação Ulisses pode ser Homero, dar a Homero o prazer do encontro com a irrealidade, do mesmo modo que é somente por essa relação que Homero entrega a Ulisses as ferramentas da técnica. Como Blanchot (2013, p. 9) escreve, “é ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo”.

No mesmo movimento, Blanchot compara o caso de Homero e Ulisses ao caso de Melville e Ahab em *Moby Dick* (1851): são situações que demonstram a operação pela qual o humano cria a si pronunciando a si. A estranheza é própria à literatura, pois, assim que a obra é, ela dispensa os seus “criadores”; mas em um fora do tempo eles foram Ulisses e Ahab. Em relação a Melville e Ahab, como Blanchot (2013, p. 10) pontua, trata-se de um encontro que antecede a escrita da obra, um encontro que acontece no futuro da obra e no mar — “a obra transformada num oceano à sua medida”. Nesse sentido, a luta travada entre Ahab e *Moby Dick* se assemelha à luta de Ulisses contra as Sereias: de um lado estão Ulisses e Ahab, de outro, as Sereias e *Moby Dick*. Cada um desses personagens quer ser absoluto: eles querem ser tudo. Porém, tanto quanto ser absolutos, os quatro desejam existir na coexistência desse encontro. Assim, quando Blanchot escreve que é essa coexistência que possibilita a Ulisses ser Homero e a Ahab ser Melville, ele quer dizer que só assim esse mundo é possível, por meio desses escritores. Ou seja, o encontro não é possível sem as partes nele envolvidas. Apesar desses encontros tão belos porque terríveis, há uma diferença no percurso desses dois heróis, Ulisses e Ahab: a prudência covarde de Ulisses. O herói de Homero é conduzido ao porto seguro do universal por sua teimosia; Ulisses sabe que não se pode jogar o jogo dos deuses sem o risco de afundar. Por isso, o jogo que joga é aquele que garante um intervalo entre o real e o imaginário, que lhe permite retornar ao porto seguro que é o dia. Já Ahab não, ele se afunda no fascínio por *Moby Dick*:

Não se pode negar que Ulisses tenha ouvido um pouco do que Ahab viu, mas ele se manteve firme no interior dessa escuta, enquanto Ahab se perdeu na imagem. Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu. Depois da prova, Ulisses se reencontra talvez mais pobre, mais firme e seguro. Ahab não se reencontra e, para o próprio Melville, o mundo ameaça constantemente afundar naquele espaço sem mundo ao qual atrai o fascínio de uma única imagem (BLANCHOT, 2013, p. 10-11).

Como visto, Blanchot volta mais uma vez à reflexão sobre a imagem e o imaginário. Em tal reflexão, mais uma vez a experiência da escrita e a da imagem se reúnem e remetem à mesma experiência, ao mesmo encontro com o imaginário. Essa reflexão, como Didi-Huberman (2011, p. 35-36) aponta, nos entrega à escrita da imagem ou à imagem da literatura, sempre já fora do tempo, em um espaço que pertence somente ao fascínio:

Primeiras palavras, primeiras figuras do livro: “As Sereias”. [...] tudo o que Blanchot diz delas nos faz também compreendê-las como as personificações do que, em *Espaço Literário*, ele chamava de imagem. É, portanto, uma única e mesma experiência aproximar-se do canto das Sereias e encontrar a imagem.

Encontro em que a potência do canto se faz fascinação; encontro que se repete infinitamente. Ulisses e Ahab — assim como Orfeu ao olhar para Perséfone sem vê-la, aprofundando-se na ausência de sua imagem — estão fascinados por essa imagem, mas são separados dela pela distância inerente a tal experiência, distância que não cessa de se distanciar. Essa distância é marcada pela miragem de uma possibilidade de percorrê-la; quando estão próximos de revelar tal imagem, ela desaparece em sua revelação — daí a revelação infinitamente ausente do que é revelado. Nesse ato de revelação que não revela, estamos “sob o encantamento da *imagem-Sereia*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 36). Estranha metamorfose essa da palavra em imagem e da imagem em palavra, ambas desaparecendo no ato de sua revelação.

Por fim, a palavra e a imagem atingem a mesma potência neutra do rosto desfigurado de *Lázaro*. Desse modo, Blanchot vê, na metamorfose, que Ahab e Ulisses aludem a uma ligação direta com a narrativa: o canto das Sereias e a imagem de Moby Dick dependem da narrativa para que aconteçam nesse outro tempo. Isto é, a narrativa presentifica a metamorfose, de modo que, em seu desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa acaba progredindo naquele outro tempo em que se navega do real ao imaginário. Esse movimento é o da metamorfose, que os leva ao canto enigmático do imaginário, e é somente nesse (não-)lugar que o canto pode existir. É somente nesse (não-)lugar que o olhar de Ahab a Moby Dick é um olhar sobre a origem. Mesmo escutando, Ulisses ainda não escutou o canto, sempre por vir; mesmo olhando, Ahab ainda não viu Moby Dick, pois a imagem também está sempre por vir — até que ambos,

o canto e a imagem, a imagem e a palavra, se desintegram na neutralidade extrema. Até que esse tempo, que une o verbo no presente e no futuro, lance-os, nos lance, ao reconhecimento eterno de uma estranha semelhança. Até que a arte, feita e ainda não feita, se realize no imaginário nesse outro tempo.

3.7.1 A festa de *Lázaro* por trás da imagem

Logo no início do texto “La naissance de l’art”, originalmente publicado no número 35 da *Nouvelle Revue Française*, em 1955, Blanchot lança a seguinte questão em comentário ao texto de Georges Bataille intitulado *Lascaux ou la naissance de l’art*, também publicado em 1955 (pela editora Skira): “Por que falando do ‘milagre de Lascaux’ Georges Bataille pode falar do ‘nascimento da arte’?”¹¹⁵ (BLANCHOT, 1971, p. 10, tradução nossa). Anos antes, Bataille fez uma incursão às grutas de Lascaux (Figura 1), incursão repetida várias vezes entre os anos de 1948 e 1962; de algumas delas, resultou o livro. Mas por que voltar à pré-história e ainda com Bataille? Essa questão agora posta não deve suprimir a anterior, feita por Blanchot, sobre o “milagre de Lascaux”. É porque, como indicam as pistas deixadas pela leitura de Didi-Huberman (2011), a dialética de “Les deux versions de l’imaginaire” — com a ressalva de que a dialética é exposta já nesse texto a fim de atingir a impessoalidade em sua potência — é posta à prova em “La naissance de l’art” em razão do exemplo de Lascaux (como escrito por Bataille). Didi-Huberman (2011, p. 31) contextualiza tal exemplo, “no qual, ‘com a figuração do homem [...], o homem pela primeira vez nasce de sua obra, mas [...] sente-se, também, gravemente ameaçado por ela e talvez já atingido de morte’; no qual a origem da arte é ‘ela própria sempre relacionada à não origem’”. Ainda posso acrescentar que é por esse começo, o qual não cessa de começar, que a morte enquanto supressão da coisa possibilita o nascimento da coisa como imagem, tornando o movimento de começar um eterno recomeço.

Figura 1. O nascimento da arte: pinturas nas cavernas de Lascaux

¹¹⁵ No original : « Pourquoi, parlant du « miracle de Lascaux », Georges Bataille peut-il parler de « la naissance de l’art » ? ».



Fonte: Bataille (2015, p. 92).

Volto à questão deixada por Blanchot (e por ele respondida, como será exposto no desenvolvimento deste texto): é que Bataille, ao escrever sobre Lascaux, relaciona as pinturas pré-históricas à festa, ao momento de efervescência desse humano que passa a ser humano quando pinta as paredes das cavernas. Nesse movimento, tal como argumentado por Blanchot (1971), encontra-se o princípio de toda “designação artística”. Ora, é quando os humanos cessam de trabalhar, de caçar, de plantar e colher que se regozijam em suas cavernas com suas tribos; é então que o humano¹¹⁶ se faz pela primeira vez humano. É nesse movimento que o humano descobre a si e a origem, que se reúne a ela ao mesmo tempo que a domina, lhe insuflando o ser e ao mesmo deixando que ela seja: o humano pinta. Desse modo, posso dizer,

¹¹⁶ Optei por me referir ao humano, em vez de ao homem, na tentativa de chegar mais próximo àquilo que pode ser expresso como uma condição comum a todos que pertencem à mesma espécie. Para mim, trata-se antes de tudo de uma recusa a um substantivo que representa apenas um gênero, o masculino. Por mais que “humano” também seja um substantivo masculino, ele pode não designar gênero, pois ele também se encontra associado ao verbo “ser”. Portanto, ser humano é aquele que pertence à espécie humana: uma mulher cis é um ser humano, uma mulher trans é um ser humano, uma pessoa não binária é um ser humano etc. Ou seja, ser humano é uma condição que não se restringe somente ao binarismo de gênero (homem e mulher), segundo o qual a mulher encontra-se inferiorizada hierarquicamente, pois o homem representa a todos. Contudo, quero ressaltar que, quando Blanchot escreve “homem”, sempre o diferenciando da humanidade que nos tornamos, ele está falando desse “pré-humano”. O acento para essa diferenciação é importante porque na obra de Blanchot estão implicadas várias noções que possibilitam, inclusive, se pensar em uma ética da alteridade, tal como será exposto no terceiro subcapítulo deste capítulo, dedicado ao neutro e ao pensamento blanchotiano a partir da filosofia de Levinas.

tal como diz Blanchot, que Bataille dimensiona um outro tempo desse humano, que é visto ainda como “pré-humano”, totalmente dedicado ao trabalho e à força.

Didi-Huberman (2011, p. 31) *reconhece* — verbo intrigantemente duplo: ordinário e que se abre ao recomeço, à eterna semelhança — nessa leitura que faz Blanchot de Bataille a duplicidade da imagem por meio da semelhança, isto é: “Se o mundo da semelhança pode ser dito ‘vasto como a noite’, é antes porque nunca se consegue acabar com uma semelhança: ela envia sempre para uma outra ao menos”. Isso implica ao menos dois tempos desse humano, ao menos duas versões da semelhança. Tais pressupostos se implicam mutuamente: (1) a semelhança nos leva a buscar essa origem genealógica, e a imagem desses primeiros humanos nos remete ao infinito da semelhança; (2) a imagem nos faz olhar para o nada, e o nada olha de volta para nós, pois a imagem tanto abre o abismo de sua profundidade sem fundo quanto necessita dele para existir. Se a imagem é uma festa, como Bataille aponta e Blanchot reafirma, é porque em uma de suas duas versões ela traz toda a alegria da origem do ser, da qual Lascaux nos serve de testemunho — ainda que não exista origem, pois ela está sempre já perdida entre o começo e o fim, em constante recomeço. Essa primeira versão da semelhança — que, convém ressaltar, contribuiu para o surgimento da antropologia — é aquela que nos faz olhar para esses primeiros homens como seres produtores de coisas úteis. Não à toa, por suas existências tão reduzidas a essa serventia, eles foram renomeados com nomes rudes: “l’Australanthrope, le Télanthrope, le Sinanthrope” (BLANCHOT, 1971, p. 12). Esses nomes frios revelam o olhar de nossa sociedade sobre as suas vidas, a forma como reduzimos também as nossas vidas à utilidade.

Portanto, ao pensar o nascimento da arte relacionando-o a Lascaux, Blanchot e Bataille estão dignificando a outra semelhança, aquela segundo a qual a imagem tanto simboliza o surgimento do humano a partir de sua obra quanto o faz lidar com a sua morte pela imagem — e pelo nada que volta o seu olhar sobre ele por meio dessa mesma imagem. É por essas duas semelhanças que o humano aprende a lidar com a morte: se por um lado ele passa a dominar a natureza, produzir objetos — e assim, pelo poder da destruição, conhece a morte —, por outro lado ele conhece a morte de si pela imagem que o nega ao mesmo tempo que o revela, lançando-o sempre a um recomeço da origem pela imagem que não cessa de recomeçar. Contudo, privilegiou-se ao longo da história apenas essa primeira semelhança, essa que não é porta de acesso ao abismo da neutralidade, essa em que o homem, antes de ser homem, é um caçador, coletor, agricultor — tudo de útil que se esconde sob o substantivo abstrato “trabalho”.

Mas o modo como observamos e caracterizamos a vida desse pré-humano diz mais sobre nós do que sobre ele.¹¹⁷ Nesse sentido, atribuímos a esses humanos uma espécie de poder soberbo pela maestria que tiveram em se separar dos demais seres vivos. Entretanto, como diz Blanchot (2011, p. 13), inclusive a partir das imagens dos animais pintados em Lascaux,¹¹⁸ os primeiros passos do humano rumo a isso que chamamos de humanidade envolvem horror e sofrimento, memória que até hoje se presentifica em nós, em nossa relação com o Todo, com a natureza. Blanchot se refere a esse humano como latente, isso porque, para ter domínio sobre a natureza, para deixar o seu estado de fraqueza e atingir a potência de sua força, esse humano fraco teve que buscar preencher a sua falta essencial, o que propriamente lhe tornava fraco em comparação com a potência natural.

Esse humano se via fraco diante dos demais seres, o que lhe levou a crer que ele era, em si, uma falha ao participar do Todo, preferindo assim se servir da natureza a se submeter a ela e viver exposto em seu defeito essencial. Isso, por outro lado, acabou sendo deslocado para a existência em toda a sua condição complexa, portanto a falta essencial ocupou o espaço dos sentimentos tornando-se horror, angústia e sofrimento. Ou seja, para ser forte, esse humano latente precisou se tornar Outro em relação à natureza, Outro em relação à comunidade natural. Ao contrário do que ele pensava, a experiência de se tornar outro remete-o à sua própria falta essencial, sua incapacidade de ser parte daquilo que chamamos “natureza”. Se antes esse humano latente se sentia fraco, sentindo-se despertencido à natureza, agora ele sente que sua fraqueza essencial, seu defeito, está ainda mais exposto, pois ele precisou se tornar Outro, viver em uma eterna alteridade: “usando e aprofundando sua fraqueza para se tornar mais forte”¹¹⁹ (BLANCHOT, 1971, p. 13, tradução nossa).

Nesse sentido, Blanchot concorda com a suposição de Bataille de que as proibições que os humanos impuseram a si próprios são uma forma de proteção contra a transgressão do ser, o seu transbordamento. Ora, se os humanos se separaram da natureza ao se transformar em outros, a condição de manutenção desse domínio que agora eles têm sobre a natureza é nunca retornar à sua antiga condição natural, isto é, animalésca. Permitir tal transgressão é correr o risco de que o ser retorne a esse estado de origem, ainda que, com Blanchot (1971, p. 31, tradução

¹¹⁷ Tema majestosamente exposto por Blanchot em “La littérature et le droit à la mort”.

¹¹⁸ Ou ainda, como Bataille (2015, p. 85-86) bem expõe: “Com uma espécie de imprevisto golpe de sorte, estes homens de Lascaux tornaram sensível o facto de serem homens e se parecerem conosco, embora tivessem feito deixando-nos a imagem da animalidade que eles abandonavam. Essas figuras inumanas não se limitam a anunciar com força juvenil que foram pintadas por quem consumava a sua transformação em homem, mas que foram feitas dando da animalidade, e não de si próprios, esta imagem sugestiva do que há de fascinante na humanidade”.

¹¹⁹ No original : « usage et approfondissement de sa faiblesse pour devenir plus fort ».

nossa), constatemos “a juventude do que sempre começa e só faz começar”¹²⁰ — origem sem origem do ser, região perigosa. Por isso, os humanos limitam suas possibilidades criando proibições sexuais, proibições em relação à morte e ao assassinato etc. A sua saída é impor uns aos outros tanto punições quanto atividades contranaturais que se centralizam precisamente no que chamamos de “trabalho”. Ao pintar animais em cavernas, o humano revela a saudade humana de pertencer ao Todo vivo; todavia, no mesmo movimento, o humano descobre na imagem a potência de transgredir as proibições que ele mesmo impôs a si. Mas isso, tal como o seu ato de despertenciar à natureza se tornando forte e dominante, não deixa de expor a sua falha essencial. Tentar capturar a presença pela imagem o expõe não só ao seu não pertencimento à natureza, mas também à distância incontornável entre ele e o Todo. Essa distância implica uma ameaça ao ser, pois se a imagem, se a arte, possibilita a transgressão de suas proibições, ao se aprofundar na imagem, ele encontra o ser justamente porque nesse fundo sem fundo não há nada a não ser o ser. Ou ainda, nas palavras de Bataille (2015, p. 121, grifo do autor):

É dessa forma que o paradoxo primeiro, do privilégio dado à forma animal, é na aparência um dos aspectos deste movimento de transgressão do que já falei. [...] Este homem híbrido, muitas vezes grotesco e muitas vezes dissimulado sob os traços do animal, não será signo e testemunha deste movimento de festa que excedia, como eu já disse, as regras habitualmente observadas? [...] Se o espírito de transgressão o animava, a violência embriagava-o recusando o humano, recusando a subordinação ao humilde trabalho (ao *projecto* que tem como fim o utensílio e o seu fabrico). A violência, o divino, respondiam-lhe, o divino que começa por ser um animal.

Não à toa, como observa Bataille logo após essa passagem, são os animais os primeiros seres divinos em todos os rastros que esses primeiros humanos nos deixaram. Logo, se é na recusa ao humano, ou ao menos ao que ele representava nesse período (nossa herança que nunca se finda), que a transgressão se dá; e se é na animalidade que o ser transgride, torna-se abundância que transborda (inclusive, a festa acontece em torno da imagem da animalidade); então não seria lá que o ser repousa? Ao que parece, para esse primeiro humano, sim. Ao exaltar a animalidade, ainda que por um saudosismo do que não mais se possui o olhar adentra nessa imagem e, adentrando nela, pelo fascínio que lhe é próprio, o humano se dá conta de que é lá que o ser está, pois não há nada além dele.

Assim, o ser pleno existe nesse Todo que, negado pela imagem, é novamente pleno além dela. E também é assim, por meio dessa imagem-rastro, dessa semelhança que é eternamente retomada, que chegamos, como Blanchot e Bataille, ao humano Neandertal. Movimento de

¹²⁰ No original : « la jeunesse de ce qui toujours commence et ne fait que commencer ».

retorno eternamente irônico, pois algum dia deixamos de ser esse humano? Não, não deixamos de sê-lo. Entretanto, nós também o destruimos a fim de nos tornar outros que não ele. Técnicas e mais técnicas laboriosas a cada dia nos distanciam desse passado primitivo e ao mesmo tempo nos aproximam desse humano que se torna forte aprofundando-se em sua fraqueza. Sim, aprofundando-se em sua fraqueza, na medida em que a recusa à natureza é a recusa a ter a potência do pertencimento ao Todo. Seguimos reafirmando o primeiro ato humano, suplementando-o eternamente, criando o nosso Todo laborioso. Há também, de modo coexistente, na soberba em reduzir a vida desses humanos ao trabalho e à organização, certa segurança, para que possamos sempre nos remeter a essas atividades contranaturais como a algo naturalmente humano. Mal sabiam esses primeiros humanos que eles tinham a chave para o futuro disso que convencionamos chamar “humanidade”; eles mesmos foram apartados de fazer uso desse futuro. Blanchot se pergunta, Blanchot nos pergunta, a nós, parceiros invisíveis: “O que ele está perdendo?”¹²¹ (BLANCHOT, 1971, p. 13, tradução nossa). Ele perde a possibilidade de infringir; perde a potência de transgressão, o poder de ruptura com as regras que ele próprio criou em si para poder se proteger. Talvez essa transgressão soberana pudesse tê-lo aproximado da humanidade,¹²² unindo-o a essa humanidade por vir.

A partir dessa transgressão, Blanchot vê dois momentos se desenharem, dois saltos de transgressão que foram essenciais. Porém, antes de tratar desses dois momentos de transgressão, é necessário explicar por que Blanchot utiliza esse termo (transgressão), que tem um sentido distinto em cada um desses dois momentos. Refiro-me aqui ao primeiro caso de transgressão, que será abordado a seguir, mas não sem esta exposição prévia: quando Blanchot fala de transgressão em relação a esse primeiro momento, tem de partir já de uma outra transgressão, a primeira. Sim, se o humano impõe a si proibições para não transgredir, é porque a sua própria natureza já o fez transgredir antes. Nesse sentido, Blanchot (1971) diz, em nota, que foi essa primeira transgressão que começou por distanciar o humano do *Dryopithecus* — a saber, os fósseis dos grandes primatas extintos que habitavam a região da antiga Eurásia no período do Mioceno. Tal ressalva implica que pensemos que, para que haja uma proibição, é necessário que já tenha ocorrido uma transgressão: “Primeiro, ‘transgredimos’, depois tomamos consciência do caminho assim aberto, estabelecendo limites, defesas, mas que muitas vezes nos

¹²¹ No original : « Que lui manque-t-il ? ».

¹²² O conceito de humanidade para Blanchot — como consta em diversas passagens de *L’entretien infini* (1969), sobretudo em textos que têm como interlocutoras as obras de Nietzsche e Levinas — consiste, de modo geral, na condição fragmentária do humano e, por isso mesmo, na ética — dito de outro modo, uma ética enquanto uma filosofia primeira que advém da responsabilidade pelo Outro que se dá na separação. Assim, nossa condição frágil passa por uma relação de hospitalidade do Outro que opera por uma responsabilidade ética.

limitam em outros pontos: sempre a lei atravessada porque intransponível”¹²³ (BLANCHOT, 1971, p. 14, tradução nossa).

Dito isso, chegamos às duas transgressões. A primeira trata-se da transgressão em que o humano se volta contra a natureza e contra a natureza que existe em si; assim, ele se torna um outro animal, um animal treinado para o trabalho. Esse novo Outro é uma espécie antinatural, pois nega sem parar a natureza; só não nega mais do que as limitações, do que as proibições que ele impôs para si com vistas ao que poderia vir a ser. Porém, como os próprios limites que ele impõe a si na busca do que poderia se tornar, essa transgressão não é suficiente para torná-lo nosso semelhante. Pobre animal laboral. Por mais que nos assemelhemos a ele na busca antropológica ou naquilo que Didi-Huberman (2011, p. 31, grifo do autor) aponta — “a *imago* é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais” —, distanciamo-nos desse humano, rompemos com essa semelhança, ainda que voltemos a ela no mesmo gesto em que a recusamos. Justamente nesse ponto está a segunda transgressão. Blanchot (1971, p. 14) a chama também de “le temps de la différence”. Adentramos no campo da arte. Sim, essa segunda transgressão de que Blanchot fala é aquela que se passa em um instante, momento em que esse humano rompe e viola as suas próprias proibições, em que questiona a distância que ele mesmo criou entre si e a natureza; instante em que, de alguma forma, recupera-se o momento anterior à primeira transgressão. É assim também que esse humano se dá conta de algo maior: não se pode retornar a essa realidade primeira a não ser pela semelhança da arte e pela semelhança que há na arte; mas ela própria é prova de que não se pode voltar, pois agora a origem é um eterno recomeço.

Nesse sentido, a origem da arte, mais do que demonstrar que a realidade animalesca desse ser humano é irrecuperável — pois agora ele manuseia instrumentos a ponto de uma imagem vir a ser por meio dele —, demonstra que só por meio dela ele pode retornar à sua condição animalesca. Só por meio da arte ele pode transgredir: agora o humano pinta sobre as pedras de Lascaux. É nesse instante que tanto nos distanciamos por semelhança desse humano — uma semelhança fria, talvez, essa de uma pré-humanidade no trabalho, antinatural (como não cessamos de caracterizar, redutoramente, a realidade desses primeiros humanos) — quanto nos aproximamos dele pela semelhança na arte, que agora nos remete à nossa origem animalesca, só que tendo como condição de passagem a origem da arte, que é um eterno recomeço. Condição de passagem: ao nos permitir acesso à nossa origem, a desfaz na ausência

¹²³ No original: « D'abord, nous < transgressons >, puis nous prenons conscience du chemin ainsi ouvert, en établissant des bornes, des défenses, mais qui souvent nous limitent en de tout autres points : toujours la loi franchie parce qu'infranchissable ».

de origem da semelhança. De tanto se repetir de imagem em imagem, de diferença semelhante em diferença semelhante, chega-se à semelhança como aparição: já vi jamais tendo visto. Nesse movimento, a distância entre mim e o humano que viveu há milhões de anos se reduz e se expande: os anos são suprimidos, eu vejo as pinturas na gruta de Lascaux e me comunico com os meus ancestrais ao mesmo tempo que me perco nessas imagens. Adentro um lugar ausente em que a nossa semelhança é um rosto ausente e sinto toda a alteridade que nos une e nos distancia.

Para Blanchot (1971), é por essa consciência que tanto ele quanto Bataille disseram que a arte nasceu em Lascaux. Essas imagens atestam a tomada de consciência sobre a possibilidade que a arte tem — enquanto instante, experiência imediata e reino da diferença — tanto de afirmar quanto de negar a distância. Experiência que nos assusta e alegra, que demonstra a impossibilidade de alcançar essa origem ou dela escapar. Blanchot (1971, p. 15, tradução nossa) cita Bataille:

Nós avançamos com uma espécie de segurança, diz Georges Bataille, que no sentido forte, a transgressão só existe a partir do momento em que a própria arte se manifesta e que aproximadamente, o nascimento da arte coincide, à Idade da Rena, com um tumulto de brincadeira e festa, que anuncia no fundo das cavernas essas figuras onde a vida irrompe, que sempre excede a si mesma e que se realiza no jogo da morte e do nascimento¹²⁴.

É assim, por esse caminho que se desenhou para esse humano, que a arte se abre como a violação soberana, que ela nasce e ao mesmo tempo traz a humanidade em toda a sua complexidade de fraqueza e força, as quais coexistem no mesmo humano que agora se distingue dos demais seres vivos. Portanto, o humano existe agora não só como humano laboral, mas como humano que se afirma em suas diferenças, em suas contradições, concedendo a si o poder de caminhar entre esses dois mundos: o da arte e o do trabalho. É por esse motivo que Blanchot escreve que a arte é a única com o poder de nos fornecer a nossa data autêntica de nascimento, data que não se fixa na temporalidade comum em que as figuras foram pintadas. Isto é, por mais que os geólogos, por meio de seus métodos e técnicas, identifiquem aproximadamente os anos em que essas pinturas foram feitas, o instante em que a arte se inaugura e se dissimula na imagem não pode ser captado, contado pelo tempo comum, pois está sempre já fora desse tempo.

¹²⁴ No original : « Nous avançons avec une sorte d'assurance, dit Georges Bataille, qu'au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance de l'art coïncide, à l'âge du Renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures où éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance ».

Blanchot (1971, p. 16, tradução nossa) chama a presença dessas pinturas de “aparição”, uma vez que elas nos causam certa impressão “de aparecer, de estar lá apenas momentaneamente, traçada pelo instante e para o instante, figuras não noturnas, mas tornadas visíveis pela abertura instantânea da noite”.¹²⁵ Presença que se dissimula na semelhança, que de tão presente se torna inacessível, estrangeira e estranha. Pois toda imagem é uma imagem de tudo que precisamente nos leva ao nada. A semelhança, nesse sentido de presença dissimulada, é uma espécie de aparição comum que é atribuída pela escuridão inacessível, a não ser pelo instante. É como se, ao adentrar na noite da imagem, aquilo que era cheio de presença se convertesse em um vazio: quem não tem rosto, tem todos os rostos contidos em sua ausência de rosto — e também todo o vazio, rosto algum. O mesmo acontece em Lascaux, em Altamira, em Chauvet, na Serra da Capivara etc. Resta nessas cavernas uma resposta a Platão, à sua *Alegoria da caverna*, que ilude, que não revela o mundo diurno, em seu repúdio à mentira que a arte é. Imagino esses humanos adentrando nessas cavernas, pintando, violando por meio da arte as suas próprias proibições, o trabalho, a verdade, tudo pelo instante: é assim que as suas tochas iluminam mais do que as imagens; elas iluminam o nascimento da arte enquanto começo sempre aberto, sempre recomeçando a cada instante.

Platão sabia que a arte é capaz de abrir um espaço para um fora do tempo em que as ideias não obedecem à verdade, à racionalização da duplicidade, e sim a um mundo possível. Sim, *possível*, com toda a abertura que essa palavra traça aqui: o eterno adentra no mundo do imaginário. É por essa abertura, como se o humano tivesse descoberto a arte, que a arte se liga à sua origem própria — sempre já não-origem —, ao seu poder de começo, de eterno recomeço. Nesse momento, não é o humano que começa, mas a arte que se abre a esse humano. Ele, por sua vez, encanta-se com esse grande poder que exigiu dele afastar-se de si, distanciar-se de sua natureza para descobrir tal acesso: “é a primeira assinatura do primeiro quadro, a marca deixada modestamente em um canto, um traço furtivo, criativo, inapagável do homem que pela primeira vez nasce de sua obra, mas que se sente, também, gravemente ameaçado por ela e talvez já ferido de morte”¹²⁶ (BLANCHOT, 1971, p. 20, tradução nossa).

¹²⁵ No original: « cette impression d’apparaître, de n’être là que momentanément, tracées par l’instant et pour l’instant, figures non pas nocturnes, mais rendues visibles par l’ouverture instantanée de la nuit ».

¹²⁶ No original: « c’est la première signature du premier tableau, la marque laissée modestement dans un coin, la trace furtive, craintive, ineffaçable de l’homme qui pour la première fois naît de son œuvre, mais qui se sent, aussi, gravement menacé par elle et peut-être déjà frappé de mort ».

3.7.2 Entre a ausência e a obra de arte moderna: a imagem como pegada de *Lázaro*

Se Blanchot, ao fim de seu texto sobre Lascaux e Lascaux de Bataille, cita Malraux a fim de começar a esmiuçar aquilo que viria a ser compreendido por esse escritor como “Museu”, é porque a experiência da abertura da arte, do se mostrar próprio à arte, para o humano começa ali. Seria possível, nesse sentido, classificar Lascaux como um Museu tal qual o conhecemos, com sua sucessão histórica da arte? Se digo “sucessão histórica”, é porque nos Museus as obras encontram-se organizadas; tenta-se organizar a arte com vistas à compreensão nessa experiência do estar em contato com a obra. Que Lascaux tenha se tratado de uma abertura da arte para o humano, um encontro no instante, não restam dúvidas; talvez essa experiência tenha feito com que a humanidade, a fim de tentar capturar tais instantes, criasse esse espaço sagrado para a arte. Contudo, por mais que tudo possa ter se desenhado a partir dessas cavernas com pinturas rupestres, o Museu se configura de outro modo: pela institucionalização da experiência artística. Porém, se faz necessário prevenir: se o humano latente possibilita o porvir da humanidade, é a partir das pinturas rupestres que a arte, em sua experiência de realização de si mesma por meio do humano, se deixa enquadrar nessa grande invenção chamada “Museu”. É que, em sua total autonomia e falta de necessidade de se provar, a arte faz sempre um jogo: ao iludir aqueles que pensam apreendê-la, ela abre um espaço para se dissimular. *Vagabondage*:

Assim as ideias se tornam temas, motivos, e seu desenvolvimento pouco coerente, do qual nos queixamos, exprime, ao contrário, sua ordem mais verdadeira, que é de se constituir, de se experimentar em contato com a história por um movimento cuja vivacidade, a *vagabondage* aparente nos torna sensíveis à sucessão histórica das obras e sua presença simultânea no Museu onde a cultura, hoje, as reúne¹²⁷ (BLANCHOT, 1971, p. 22, tradução e grifo nossos).

Nesse sentido, a arte acaba se inserindo na ordem histórica por uma dupla acepção: de um lado, a arte permite-se existir em um Museu, que, por sua vez, reúne as obras, as cataloga; por outro, essa é a chance de ela se afirmar em si mesma e somente para si mesma. Isso acaba precisamente por bifurcar essa experiência da arte em duas: arte moderna enquanto arte de contestação e consciência; e arte enquanto afirmação de si que se revela para si. É por essa leitura que Blanchot identifica no texto de Malraux intitulado *Psychologie de l'art* (1948) um

¹²⁷ No original: « Ainsi les idées deviennent-elles des thèmes, des motifs, et leur développement peu cohérent, dont on se plaint, exprime, au contraire, leur ordre le plus vrai, qui est de se constituer, de s'éprouver au contact de l'histoire par un mouvement dont la vivacité, le vagabondage apparent nous rendent sensibles la succession historique des œuvres et leur présence simultanée dans le Musée où la culture, aujourd'hui, les rassemble ».

pensamento que remete aos princípios hegelianos. Isto é: (1) uma concepção dialética da arte; (2) a arte configurada como uma religião;¹²⁸ (3) a possibilidade de uma arte universal por meio da experiência do Museu.¹²⁹ Tratarei de cada eixo desses princípios especificamente em relação a como Malraux os concebe em seu pensamento — por partes e, ainda assim, em constante relação entre si.

O primeiro princípio evocado por Malraux compete à universalidade da arte. Nas palavras de Blanchot (1971, p. 22, tradução nossa):

Malraux sem dúvida não pensa ter feito uma descoberta quando mostra que, graças ao progresso de nossos conhecimentos, seguido também de nossos modos de reprodução — mas também por razões mais profundas —, os artistas, cada artista, dispõe pela primeira vez da arte universal.¹³⁰

Não se trata, portanto, de uma descoberta, de uma mudança — a qual Malraux nomeará mais tarde, ainda nesse texto, de “metamorfose” e “presença” da obra —, mas de um processo gradual visto por muitos, inserido na história, que possibilita inclusive o surgimento daquilo que entendemos como arte moderna. Nesse sentido, Blanchot fala também de Valéry, que, anos antes de Malraux escrever esse texto que aqui ressoa como pano de fundo para discussão e reflexão, escreveu que a arte, em um tempo de aprimoramento de técnicas e de Museus, estava prestes a se tornar algo ubíquo. Tal ubiquidade, além de possibilitar a onipresença da arte — ainda que em ausência, duplo movimento eterno da obra —, possibilitaria o surgimento de novas técnicas, de outras invenções segundo as quais a própria noção de arte se modificaria, que foi o que ocorreu a partir da arte moderna. Mas de que forma isso faz da arte algo universal? Ou ainda: será somente esse aspecto técnico de reprodução das obras a partir da

¹²⁸ “A primeira efetividade do espírito é o conceito de religião mesma, ou a *religião* como imediata, e, portanto, *natural*; nela o espírito se sabe como o seu próprio objeto em figura natural ou imediata. Mas a *segunda* efetividade é necessariamente aquela em que o espírito se sabe na figura da naturalidade suprasumida, ou seja, na figura do *Si*. Assim, essa efetividade é a *religião da arte*; pois a figura se eleva à forma do *Si*, por meio do *produzir* da consciência, de modo que essa contempla em seu objeto o seu agir ou *Si*. A terceira efetividade, enfim, suprassume a unilateralidade das duas primeiras: o *Si* é tanto um *imediato* quanto a *mediatez* é *Si*. Se na primeira efetividade o espírito está, em geral, na forma da consciência; na segunda na forma da consciência-de-si; então na terceira está na forma da figura de ambas: tem a figura do *ser-em-si-e-para-si*; e assim, enquanto está representado como é em si e para si, é a *religião revelada*” (HEGEL, 2011, p. 464-465, grifo do autor).

¹²⁹ “[...] a suprema ação do espírito seria, na verdade, a própria história mundial mesma, e poderíamos querer elaborar em epopeia absoluta este feito universal sobre o campo de batalha do espírito universal, cujo herói seria o espírito humano, o *humanus* que se educa e se eleva desde a ignorância da consciência para a história mundial; todavia, justamente devido à sua universalidade, esta matéria seria muito pouco passível de individualização para a arte” (HEGEL, 2004, p. 110-111, grifo do autor).

¹³⁰ No original: « Malraux sans doute ne pense pas avoir fait une découverte, quand il montre que, grâce au progrès de nos connaissances, par suite aussi de nos moyens de reproduction — mais aussi pour des raisons plus profondes —, les artistes, chaque artiste, disposent pour la première fois de l’art universel ».

contemporaneidade, esse fazer da arte ubíqua, que faz dela também universal? É indispensável pensar com Malraux nesse sentido.

Se Blanchot cita o Museu fazendo menção a Malraux para falar de Lascaux, é porque a universalidade em que a arte passa a existir começa, em certo sentido, na Pré-História. Lascaux é o Museu em potência, assim como o humano latente era a humanidade em potência, que se configura, na Modernidade, a partir de diversos acasos políticos, institucionais, estéticos e, por que não, da arte em seu movimento enigmático. Sim, não à toa Malraux (1952, p. 12, grifo do autor) escreve: “Aí, onde a obra de arte já não tem outra função que a de ser obra de arte, numa época em que prossegue a exploração artística do Mundo, a reunião de tantas obras-primas, donde muitas estão ausentes, convoca em espírito *todas* as obras-primas”. É por isso que, ao contrário de Valéry, que decide não insistir sobre a “novidade” insurgente do Museu e com o Museu, Malraux insiste nisso e acredita que está a tratar de uma categoria nova. Não que o Museu tenha surgido propriamente ali,¹³¹ nos anos em que viveram Valéry ou Malraux (propriamente a contemporaneidade), mas nesse contexto teria surgido a consciência da arte sobre si; o Museu do Imaginário parece, segundo a leitura de Malraux, ter surgido em seu tempo. Isso se deve ao surgimento da arte moderna e, com ela, de um novo pensamento sobre o Museu como um lugar não só de reunião de obras, mas também de contestação às obras que ali estão e de tomada de consciência da arte.

É por esse movimento que Malraux vê nessa categoria a maior conquista da história, o cumprimento de seu objetivo: fundir-se com a arte. No mesmo movimento, a arte, em sua

¹³¹ O surgimento do museu tal como o conhecemos e sobre o qual Malraux disserta — isto é, o museu de arte moderno — envolve um processo complexo que se insere nos campos histórico, religioso, estético e político. A primeira utilização do termo *museum* data do século VI a.C., em referência ao Templo das Musas, um edifício central do Instituto Pitagórico. No século IV a.C., Ptolomeu Filadelfo também havia encomendado a construção de um museu em Alexandria, que, como descreve Cesare Cantú (1963), parecia-se com a universidade moderna, continha exemplares de livros da Antiguidade e funcionários copiando e corrigindo papíros; era um espaço de fala dos grandes sábios, além de sede para muitos objetos. Somente com os romanos é que as coleções de artes plásticas começaram a ser organizadas, contando, a partir do século II a.C., com obras advindas da pilhagem feita pelo exército romano. Já na Idade Média, tais coleções se tornaram indício de valor pessoal e expressão de riqueza entre o clero e a nobreza. Foi nesse período que joias e outros tesouros passaram a compor as coleções. Somente com os Médici, a partir do século XV, na segunda fase do Renascimento, é que o vocábulo “museu” passou a designar as coleções dos mecenas. Assim permaneceu até o século XVII, quando a coleção de Elias Ashmole é doada à Universidade de Oxford e, a partir dela, cria-se o Ashmolean Museum. Tal abertura, a partir do século XVIII, culminou na criação de diversas instituições museológicas, como o British Museum e o Museu de Ermitage, que surgiram concomitantemente aos eventos da Revolução Francesa, em 1789. A partir daí, o museu passou a ser pensado como algo democrático, como uma coleção de obras e objetos que deveriam estar em posse do Estado, que, por sua vez, tinha como dever viabilizar o acesso de todos às coleções. Tanto que, em 1793 o Museu do Louvre foi inaugurado como símbolo de um espaço de acesso comum ao público. Nos séculos que se seguiram, foram surgindo cada vez mais instituições museológicas, dessa vez não só ligadas às artes — que também expressam a cultura dos povos —, mas também à preservação histórica, etnográfica e biológica. Contudo, é no século XX que os museus se solidificam e se tornam as instituições que conhecemos hoje: lugares de exposição artística, performances, preservação, acervos, pesquisa, manutenção e reprodução de obras. É precisamente esse museu que Malraux exalta e que Valéry recusa.

consciência de si, passeia pelas obras que ali estão, realiza-se em uma obra — sempre a última, a que acaba de ser adicionada à coleção — e ao mesmo tempo contesta as outras a partir de sua existência nessa obra. A arte faz com que todas as outras obras se transformem quando estão em contato com essa obra recém-chegada, mas não para que essa obra desafie as demais, e sim para causar uma metamorfose tanto em si quanto nas demais obras que ali estão. A ideia é iluminá-las no contraste que elas têm entre si e em relação a essa última obra, para assim também as unir em uma só manifestação. Movimento duplo que as distancia, as separa e as une nesse espaço forjado pela história chamado “Museu”.

Assim, a história se filia à arte: é desse modo que Blanchot entende esse primeiro passo do Museu do Imaginário, quando as artes de todos os povos acabam por se entregar à arte. Por isso, tanto Blanchot quanto Malraux chamam essas obras de “reproduções”, por seu duplo. Por um lado (o das reproduções), ao visitar um Museu, eu acolho a história que há nas obras, isto é, ao olhá-las, eu imediatamente as remeto ao passado em que vieram ao dia. Por outro lado, apesar de histórica, a obra, ao mesmo tempo, deixa de sê-lo; ora, ela abandona a objetividade de sua história e se torna, diante de meus olhos, pura ficção. Apesar dos esforços da história, a arte se realiza no curso de sua própria *história*, que não é aquela que a história lhe atribui. A arte se realiza na própria ficção da obra, que é viva pela obra e que escapa à obra: essa é a verdadeira metamorfose que a arte opera no Museu. Como Blanchot (1971) exemplifica, quando olhamos para uma estátua grega branca, ela nos engana, pois em outro tempo ela foi colorida; contudo, se nós a pintarmos, ela nos parecerá mais falsa ainda, pois estaremos omitindo a verdade do tempo que agiu sobre ela. É aí também que a reprodução opera de dois modos: (1) de um lado, temos a tentativa da história de reproduzir a cultura de um povo, a expressão de uma época; (2) de outro lado, temos a reprodução da reprodução, que busca captar também a obra que lhe foi viabilizada, instrumentalizada pela história — isto é, a reprodução do quadro, as miniaturas da obra que podemos adquirir com tanta facilidade em qualquer Museu. Resta nisso tudo, e a partir disso tudo, a constatação de que a arte é uma ficção.

A tentativa eterna de capturar, de consolidar em um só tempo a arte, aprisionando-a na obra, se dissimula na própria arte como ficção, em sua realização de si mesma enquanto ficção. Quando eu comprei, em Amsterdã, no Museu Van Gogh, um cartão-postal que reproduz *A noite estrelada*, eu buscava captar aquele momento em que estive defronte à obra. Eu o comprei na tentativa de reproduzir minha lembrança, que por si só já está em outro tempo e outro espaço, não na realidade do objeto que agora tenho em mãos. O meu cartão-postal de *A noite estrelada* é pura ficção, uma dupla ficção. Nesse sentido, Blanchot (1971, p. 24, tradução nossa) escreve:

[...] os próprios meios de nosso conhecimento transformam quase à vontade aquilo que eles nos ajudam a conhecer: pela reprodução, os objetos de arte perdem sua escala, a miniatura torna-se quadro, o quadro, separado de si mesmo, fragmentado, torna-se outro quadro. Artes fictícias? Mas a arte, ao que parece, é essa ficção.¹³²

Sim, e desse modo pode-se dizer que esse é o sentido do Museu, sua atuação e sua elaboração, que permite à arte ter consciência sobre si e sobre a sua liberdade. Por isso posso falar dessa ambiguidade, dessa ubiquidade da arte nesse espaço que permite movimentos de contestação e experimentações. É lá no Museu que a arte plástica se torna universal, pois ele serve de palco para os artistas rivalizarem e se igualarem, se aproximarem e distanciarem de seu tempo, ainda que a obra sirva também de testemunho desses dois tempos: aquele da Grécia antiga e do Renascimento e, ao mesmo tempo, aquele fora do tempo que rompe com a temporalidade da história. Eis que então tudo está disposto ao alcance de nossos olhos, eis que a arte agora é arte de Museu e pode se ocupar em ser em sua plenitude; agora ela não precisa mais ser justificada constantemente em sua importância para o mundo: ela está protegida entre as paredes dos Museus. Contudo, há quem a questione ainda, não em sua importância, mas em sua suficiência, isto é: esta arte que está nos Museus, que se ocupa somente de si, não é menor ou pobre? Não, pois, nesse sentido, a arte só é esse todo exposto em relação à desaparecimento do invisível, e foi isso que a arte moderna soube captar. Por que ainda olhamos para as obras de arte repetidas vezes? Justamente porque há uma realidade invisível que não se expõe na obra, mas que se insinua nela e que nós sentimos. Por isso Blanchot escreve que a arte moderna é, de início, uma arte ligada aos sentimentos religiosos — e aqui se pode ler mais uma vez o aspecto hegeliano da leitura de Malraux —, pois trabalha a partir desses sentimentos e dessa invisibilidade em torno da qual os povos se mantêm.

A propósito disso, Blanchot (1971, p. 25, tradução nossa) escreve: “Neste momento, nós a [arte como religião] encontramos nas igrejas, nas tumbas, sob a terra ou no céu, mas fora de acesso, de uma certa maneira invisível: quem olha as estatuas góticas? Nós”.¹³³ É nesse contexto de desaparecimento da oração que a arte — em sua exposição aparente, não dissimulada — ocupa o seu lugar, fazendo aparecer as obras e os monumentos diante de nossos olhos. Historicamente falando, Blanchot reconhece que essa evolução começa com o Renascimento. Foi com o Renascimento, propriamente a partir dos florentinos, e não dos bolonheses, que a arte passou a ser pensada por meio da ligação entre essa presença invisível e a capacidade de representação.

¹³² No original: « les moyens mêmes de notre connaissance transforment presque à volonté ce qu’ils nous aident à connaître : par la reproduction, les objets d’art perdent leur échelle, la miniature devient tableau, le tableau, séparé de lui-même, fragmenté, devient un autre tableau. Arts fictifs ? mais l’art, semble-t-il, est cette fiction ».

¹³³ No original: « A ce moment, on le trouve dans les églises, dans les tombes, sous terre ou dans le ciel, mais hors d’accès, d’une certaine manière, invisible : qui regarde les statues gothiques ? nous ».

Assim, o sucesso da arte da Renascença tem esse caráter ambíguo: de um lado, tem-se a obra harmoniosa, que reproduz as aparências, que as transfigura; de outro, tem-se justamente a insuficiência das formas, e a pesquisa sobre elas consiste apenas num meio para entendê-las tão bem a ponto de acessar o seu segredo. Ainda hoje, vemos essas obras presentes em igrejas, palácios; vemos também outras obras presentes em coleções particulares, quadros pendurados em salas de grandes casas ou mesmo retratos de família. Isso tudo prova que a arte aí está ligada potentemente à vida de todos que se servem dela, o que é interrompido quando a obra vai para o Museu — é lá que a obra renuncia à vida fora desse espaço, é lá que ela se separa dessa vida:

Lugares artificiais, nós dizemos dos museus, de onde a natureza está banida, mundo contrário, solitário, morto: é verdade, a morte está lá; ao menos, a vida não está mais lá, nem o espetáculo da vida, nem os sentimentos e modos de ser através dos quais nós vivemos. E o que acontece ainda? Quem era deus em um templo torna-se estátua; o que era retrato se torna quadro; e mesmo os sonhos, essa ausência na qual se transfigura o mundo e as imagens do mundo, dissipam-se nesta nova claridade que é o pleno dia da pintura¹³⁴ (BLANCHOT, 1971, p. 25-26, tradução nossa).

É essa metamorfose da arte a sua primeira contestação: agora, a obra não pertence mais às igrejas, nem à história (ela a engana em sua dissimulação própria), nem a qualquer pessoa ou família. Agora, a arte não é mais móvel para as aparências: agora ela vive outra vida que não a vida do mundo, ela vive a vida da arte. Nesse sentido, Blanchot (1971, p. 26, tradução nossa) escreve: “O pintor serve à pintura, e aparentemente a pintura não serve a nada”.¹³⁵ O pintor sabe dessa verdade da obra, sabe que ela não servirá mais à vida comum, que ninguém, nem mesmo ele, poderá se servir dela; isso, longe de o repelir, aproxima-o mais ainda da obra, que se torna uma paixão. A “inutilidade” da obra se torna a sua paixão encarnada. Então, chego novamente a *Lázaro*, que agora também habita o Museu do Imaginário. Ora, se posso dizer que a arte se deixa encarnar em obra inútil — mais longe ainda, que ela permite ao pintor se tornar conquistador e criador —, é porque ela depende dessa conquista e dessa criação. É essa dialética da arte que Malraux chamou de “metamorfose”, pois, se posso falar que a arte é movimento externo a nós e interno a ela, posso igualmente dizer que o Museu é preenchido de morte eterna.

Se as estátuas mudam de cor com o passar dos anos, se os quadros necessitam de restauração dada a verdade do tempo que os atravessa, a arte está tanto ligada à morte de sua

¹³⁴ No original: « Lieux artificiels, dit-on des musées, d'où la nature est bannie, monde contraint, solitaire, mort : il est vrai, la mort est là ; au moins, la vie n'est plus là, ni le spectacle de la vie, ni les sentiments et les manières d'être à travers lesquels nous vivons. Et que se passe-t-il encore ? Ce qui était dieu dans un temple devient statue ; ce qui était portrait devient tableau ; et même les rêves, cette absence dans laquelle se transfiguraient le monde et les images du monde, se dissipent dans cette clarté nouvelle qu'est le plein jour de la peinture ».

¹³⁵ No original: « Le peintre sert la peinture, et apparemment la peinture ne sert à rien ».

encarnação em obra quanto ao devir de um movimento eterno que vive nessa morte, nessa morte eterna. Vislumbrando tal duplicidade, Blanchot (1971) escreve que, a cada nova obra que chega ao Museu, as outras ou sucumbem, ou vacilam; as obras que já estão mortas ressuscitam nessa morte, se metamorfoseiam em um movimento infinito, vivem a vida da morte e na morte, tal como *Lázaro*. Já para nós, elas parecem ser só a negação da coisa, a morte da vida; elas vivem a vida infinita que essa obra recém-chegada também passa a habitar. Portanto, o trabalho do pintor, a sua conquista, é possibilitar essa negação criativa, para que no além-obra, na desobra, a arte viva a vida da morte, caminhando entre as obras nesse além do sentido, na escuridão do Museu. Sim, na escuridão: lá onde a luz não alcança. Blanchot decide demonstrar isso citando Schiller (*apud* BLANCHOT, 1971, p. 28, tradução nossa): “o que deve viver imortalmente na música, deve perecer na vida”.¹³⁶ Essa imortalidade suporta a morte. A questão que fica é: mas por que a arte moderna se destaca entre os demais estilos, sendo que ela também produz obra de morte? É porque a arte moderna já irrompe no mundo sob a promessa de multiplicação dessa metamorfose. Ou seja, a arte moderna funciona como uma espécie de liberação das metamorfoses das quais ela também proveio.

Nesse sentido, a arte moderna, em seu poder de metamorfose, parece criar a possibilidade de se chegar ao sentido da criação artística: como pode a arte estar na obra morta e transparente e fazer dessa transparência o seu próprio segredo que nos sensibiliza? Ali onde não há nada para se ver é onde se esconde tudo — nesse caso, toda a vida além da arte. Não, o artista imortalizado pela obra, as civilizações que se fazem obra, que se tornam obra, são resultados dessa vida além da arte, da arte que vive na desobra. Por isso, quando observo um quadro repetidas vezes, ele ainda parece conter um algo além. É a arte que cria as civilizações, os artistas, e que se deixa tornar-se obra: sob a aparência de uma obra, sob o pretexto de uma cultura, se esconde a maior dissimulação de todas, a de que somos instrumento da arte e de sua metamorfose. Se Malraux escreve que a arte é estrangeira à natureza, isto é, que a busca pela representação é antes de tudo um sistema de redução, é porque de fato a arte nada representa. Sendo a arte aquela que exerce total poder sobre si mesma e sobre aqueles que entram em contato com ela, nada mais pertinente do que a sua constituição a partir dela mesma. Assim, ainda que haja esse apelo, essa necessidade de institucionalização da arte por meio da história, da cultura, disso que chamamos de “civilização” — e do Museu —, a arte está precisamente em um duplo que foge para não se deixar institucionalizar: em seu interior, que nos é exterior, em seu eterno porvir.

¹³⁶ No original: « ce qui doit vivre immortellement dans le chant, doit dans la vie périr ».

A esse movimento sempre tão distante quanto próximo, a esse lugar exterior que só a arte habita, chamamos de “Museu do Imaginário”: “A origem de um quadro não é sempre outro quadro, nem uma estátua, mas a arte como um todo”¹³⁷ (BLANCHOT, 1971, p. 29, tradução nossa). O artista, nesse contexto, só existe como filho de suas obras. Em sua tarefa solitária, o artista (no caso, o pintor) está sempre à parte: não alcança a arte, suas obras não têm nele a sua origem, e mesmo o Museu, que por si só já é um lugar solitário, de enclausuramento da experiência artística, o rejeita, rejeitando assim qualquer reconhecimento que ele poderia ter frente à obra. Entretanto, é no enclausuramento solitário de sua experiência que ele se introduz nos Museus; é lá que esse artista se vê livre e também aprisionado aos seus mestres; é também nessa condição que esse jovem artista começa a distinguir seu próprio poder de ruptura, o que Malraux nomeia de “esquemas iniciais”¹³⁸ (BLANCHOT, 1971, p. 30, tradução nossa). Esses esquemas iniciais consistem no poder de transformar, de ultrapassar e de exprimir um novo estilo, estilo que não se configura inicialmente de modo abstrato ou estético, e sim plástico. É assim que esse artista encontra os seus mestres no Museu. É a busca por reencontrá-los em suas obras, por descobrir as suas metamorfoses e, desse modo, descrever os seus esquemas, que dá substrato para que a arte, por meio dele, desenhe o seu próprio caminho. Trata-se, antes de tudo, de um caminho de abertura, naquele sentido para o qual Blanchot (1971, p. 31, tradução nossa) aponta ao descrever a experiência de Goya: o artista se abre ao vir a ser dessa obra que irromperá — “o que poderia ter sido o itinerário [...] de Goya a partir de si mesmo, deste outro artista que até os quarenta anos só se chamava Goya sem o seu conhecimento”¹³⁹. Ou seja, Goya se torna outro, se abre para ser outro após habitar o Museu.

Por tal motivo, Malraux demonstra constantemente em seu texto uma insatisfação, para não dizer uma cólera, com a afirmação de que a arte, de que o estilo, depende da visão do artista. Em primeiro lugar, para ele, o artista é fruto da obra, não o contrário; em segundo, e mais relevante, se Malraux exclui das artes plásticas a noção de representação, necessariamente ele está excluindo a noção de imagem da gênese artística. Isto é, a pintura tem em sua realização a necessidade de escapar à visão, no sentido não de partir de uma imagem, mas de refazer o mundo por meio dela. Portanto, convém destacar, como Blanchot o faz, que essa recusa à visão por parte de Malraux se estende à visão imaginária, pois, enquanto ficção, essa visão também

¹³⁷ No original: « L'origine d'un tableau, ce n'est pas toujours un autre tableau, ni une statue, mais l'art tout entier ».

¹³⁸ No original: « schèmes initiaux ».

¹³⁹ No original: « ce qu'a pu être l'itinéraire [...] de Goya à partir de lui-même ».

acaba por fazer da pintura uma expressão passiva, representável e, por fim, uma semelhança daquilo que se imaginou.

Assim, o pintor, para Malraux, é aquele que cria formas, não o que transpõe seus sonhos em seus quadros; a concepção da obra não está no pintor, pois não está fora do quadro. A única coisa que há fora do quadro, isto é, no artista, é uma intenção pictórica que se coloca à prova em seu poder de imitação. A arte, portanto, quando irrompe em uma obra, realiza-se por si mesma, contudo sempre utilizando este intermediário: o grande imitador e criador de formas. Esse é o motivo pelo qual Malraux afirma que a arte é um poder — poder que garante à arte o poder sobre si e em relação a si. A arte, desse modo, é o poder sobre as formas, sobre os seus entrecruzamentos — poder que só ela opera e que irrompe no mundo sob as formas, poder ao qual damos o nome de “estilo”. É isso que Malraux (*apud* BLANCHOT, 1971, p. 32, tradução nossa) afirma quando escreve que “todo estilo é a formatação dos elementos do mundo que permitem orientá-lo para uma de suas partes essenciais”.¹⁴⁰ A partir dessa constatação de Malraux, Blanchot escreve que existem, como exposto até aqui, razões significativas para atribuir à *Psychologie de l'art* a necessidade central de restituir à arte o que a ela pertence. Nesse sentido, o universo do Museu, que Blanchot chama de “mônada sem janelas”,¹⁴¹ é autossuficiente e autodeterminado, um mundo próprio que cria o artista, ao passo que o artista o suscita, colaborando assim para a duração de suas metamorfoses no infinito do tempo.

Entretanto, Blanchot chama a atenção para um movimento mais interior de Malraux: se é possível atribuir ao pensamento de Malraux o reconhecimento da autossuficiência da arte frente ao mundo — e também reconhecer o Museu como o mundo próprio a ela —, seria igualmente necessário esperar que Malraux falasse como pintor. Isto é, sua leitura parece totalmente uma justificação da pintura e, se se seguir o próprio movimento da crítica (em prol da qual ele mesmo argumenta), a pintura, a arte e o Museu o dispensam, pois não precisam de alguém que os justifique: *eles são!* Blanchot entende que esse movimento de Malraux está ligado às suas próprias questões: da mesma forma que Malraux está profundamente comprometido com a pintura, ele encontra-se comprometido com o seu interesse pelo humano.

¹⁴⁰ No original: « Tout style est la mise en forme des éléments du monde qui permettent d'orienter celui-ci vers une de ses parts essentielles ».

¹⁴¹ Em clara referência a Leibniz (2016, p. 40), em sua proposição 7: “Nela [na mônada] nada se poderia introduzir, nem se poderia conceber nela nenhum movimento interno que pudesse ser excitado, dirigido, aumentado ou diminuído em seu interior, como é possível nos compostos, em que há mudanças entre as partes. As mônadas não têm janelas pelas quais algo possa entrar ou sair. Os acidentes não poderiam separar-se nem se pôr a vaguear fora das substâncias, como faziam outrora as espécies sensíveis dos escolásticos”.

Assim, Malraux não resiste à tentação de “salvar um pelo outro, ele não pôde escapar desta grande tentação”¹⁴² (BLANCHOT, 1971, p. 32, tradução nossa).

É nesse sentido que Blanchot propõe que a atenção se volte a esse Museu sobre cujo estrangeirismo (ou estranheza), independentemente dos motivos, Malraux nos fez refletir. O que se busca na experiência do Museu são as obras, mas não qualquer obra — tema que exigiria uma discussão tanto longa quanto desviante da reflexão proposta aqui, discussão essa que seria precisamente pautada pela pergunta “O que é a arte de Museu?”, isto é, “Qual obra pode ser considerada arte e habitar esse espaço?”. O que se busca, portanto, na experiência do Museu são as obras que insinuam um outro mundo, um mundo estrangeiro. Entretanto, o que se mostra nessas obras não é sua aparência: é justamente a recusa à aparência. Por esse motivo, elas expressam uma ruptura que não se detém no reducionismo que compete ao estilo, ou ainda, no reducionismo que Malraux atribui à soberania estilística das artes plásticas.

Blanchot cita, por exemplo, o estilo bizantino, que insinua valores estrangeiros ao mundo ligados a uma força que está na obra e, a partir dela, em seu além-obra, em sua desobra. Desse modo, se a arte é estrangeira ao mundo, se o mundo, tal como o conhecemos, é a sua ausência, tudo aquilo que ultrapassa esse mundo, que o ameaça e o desestabiliza, está a serviço da arte, não importa a qual estilo se refira. É nisto que a arte se liga aos sentimentos religiosos: os deuses, como escreve Blanchot (1971), se tornam uma ilusão para os artistas; e segui-los, vislumbrá-los no instante, se torna o culto da arte do artista, o seu culto à arte. Os deuses são, nesse contexto (ainda em referência à arte bizantina), uma máscara temporária para o poder da arte, que, em meio à dialética da história e às suas metamorfoses, não conseguiu conquistar a consciência de sua solidão e autonomia. É por isso que Blanchot (1971) escreve que o Pantocrator está à espera de Picasso. Cabe a Picasso continuar, por meio das formas que ele mobiliza, o Pantocrator. Desse modo, quem sabe a arte possa, por meio do artista, enfim tomar consciência de si como uma potência eterna que não se detém nem no artista, nem no mundo, nem na história. Eis que a arte moderna pensada por Malraux encontra-se, nesse momento, deposta e aliada à sua origem eterna:

Isso é para a arte moderna e para a estética de Malraux uma reviravolta, um momento difícil. É verdade, os deuses cúmplices desapareceram, voltaram à profunda ausência, este além ou este abaixo do mundo, cuja única tarefa, ao que parece, era fazer aparecer o antigo ou mais precisamente propor a arte como a mais ousada — o vazio — de modo que ela poderia se tornar senhora de si mesma sem, no entanto, conhecer a si mesma. Ausência, profundidade, destinada a desviar os olhos do “real”, a recusar as aparências, substituir a representação pelo poder conquistador de um estilo. Mas, a partir do momento em que a arte toma consciência da sua verdade, em que ela se

¹⁴² No original: « sauver l'un par l'autre, il n'a pu échapper à cette grande tentation ».

revela como recusa do mundo e afirmação da solidão do Museu, essa ausência, essa profundidade em que viviam os deuses para acostumar o artista a passar a vida, reconquistada pela pintura, não deve, por sua vez, desaparecer na pintura, ser pintura — e nada mais, será este o fato de que a pintura tem valor enquanto pintura — e nada mais?¹⁴³ (BLANCHOT, 1971, p. 34, tradução nossa).

Ao que parece, sim. É a partir da consciência de si, não somente da que Malraux pensa ter a arte — aquela de uma recusa ao mundo, à vida, que para viver a sua própria vida, a arte se consolidaria a partir da arte moderna, se deixaria liberar, ser pura metamorfose pelo poder do estilo —, que a ausência do mundo, que é inalienável para a arte, pode ser e existir na pintura. O ser está justamente na ausência de mundo que há no quadro, pois onde o nada está é que o ser habita. Isso me permite dizer que, do modo como Malraux compreende a presença da arte no quadro, resiste neste ainda uma parte essencial deste mundo: o humano artista (não a arte livre em sua liberdade além). Ou seja, Malraux entende que o artista se dedica a imitar os quadros do Museu, a estudar as formas para que, em sua produção artística transparente, a arte habite, se insinue; o artista é aquele que, por meio das formas, do estilo, consegue concentrar a arte para que ela não se perca em si mesma. Assim, a arte passa a depender desse grande imitador e criador de formas para se guiar. O medo de Malraux é de que a tomada de consciência que a arte tem sobre si dispense o artista, daí sua insistência em tornar indispensável o estilo: seria o estilo moderno, a arte moderna, a garantia para o humano de que a arte não o abandonará? Por outro lado, será que assim a arte se convenceria de que a metamorfose e a liberação de forças proposta pela arte moderna, jamais vista em outros estilos (ao menos aos olhos de Malraux), é que garantem o seu acesso a este mundo?

Blanchot responde a essas questões — que não foram elaboradas por ele, mas por mim — a partir do que está em jogo aqui: a presença da ausência de mundo no quadro ou na imagem. Retomo a referência à arte bizantina. Se Blanchot indica um estilo de arte ligado ao passado, é porque tais obras buscavam expressar o que é invisível, aquilo que não é presente. É nessa busca, nessa percepção, que a arte encontra uma forma de expressão de si, e é aí que se encontra o ponto nevrálgico dessa problemática: a arte passa a buscar a presença da forma, da

¹⁴³ No original: « C'est là pour l'art moderne et pour l'esthétique de Malraux un tournant, un moment difficile. Il est vrai, les dieux complices ont disparu, ils sont rentrés dans l'absence profonde, cet au-delà ou cet en deçà du monde, qu'ils n'avaient pour tâche, semble-t-il, que de faire apparaître jadis ou plus précisément de proposer à l'art comme le heu hardi — le vide — où celui-ci pouvait se rendre maître de lui-même sans pourtant se connaître. Absence, profondeur, destinée à détourner les regards du < réel >, à récuser les apparences, à substituer à la représentation le pouvoir conquérant d'un style. Mais, à partir du moment où l'art a pris conscience de sa vérité, où il s'est révélé comme refus du monde et affirmation de la solitude du Musée, cette absence, cette profondeur où vivaient les dieux pour habituer l'artiste à se passer de la vie, reconquise par la peinture, ne doit-elle pas à son tour disparaître dans la peinture, être peinture — et rien de plus, être ce fait que la peinture vaut en tant que peinture — et rien d'autre ? ».

visibilidade, e vê nessa expressão uma afirmação de si. Entretanto, a invisibilidade resta na arte, permanece nela. Ora, o paradoxo então está dado: (1) Malraux defende que a pintura não é a imagem, que ela não consiste em uma conquista pictórica, uma redução da técnica sobre a ausência, pois ela não pode recuperar aquilo que não é, que não se vê; (2) com isso, Malraux dissocia a pintura da imagem não só porque nega a representação (no caso, da realidade, da imagem), mas porque, para ele, a pintura deve estar acima da representação, já que deve estar acima do invisível. Portanto, se a recusa de Malraux é ao invisível, a sua recusa mais profunda é ao imaginário, que não pode ser representado ou pictografado, que está sempre além dos quadros e se torna perigoso na medida em que a *vagabondage* da arte se dissimula negando o estilo, negando um ponto fixo.

A arte, nesse movimento, não se deixa concentrar em um estilo, mas tampouco o nega; na verdade, ela gravita em torno dessa pintura travestida de valores culturais. Ou seja, quando Malraux recusa a representação da imagem e a representação do imaginário, ele está recusando que a pintura seja uma tentativa de representar o invisível. A pintura, portanto — como já mencionado aqui em relação à admiração de Malraux pelo estudo da forma dos artistas renascentistas —, é uma potência que deve ser liberada pela obra em sua presença, nada além dela. Blanchot reconhece, então, que essa recusa ao invisível, a qual ele adjetiva de “patética”, demonstra a eterna confusão que Malraux tinha em si mesmo. Nesse sentido, Blanchot (1971, p. 35, tradução nossa) formula uma questão: “A que levam a evolução dos tempos e as metamorfoses do Museu?”.¹⁴⁴ A resposta é simples: elas servem para que um pintor continue a pintar, para que ele seja tão só um pintor. Blanchot exemplifica por meio de Cézanne, que pintou sem buscar com a pintura a liberação das paixões metafísicas, do sonho e do sagrado, movendo-se tão só por sua paixão por essa arte. Quando, com sua visão já turva e um tanto confusa, Malraux afirma que foi com a arte moderna que a pintura conquistou a sua autonomia em relação a toda pintura existente até ali, ele caminha por um caminho que corresponde a não saber olhar para a arte moderna. Isso se dá, em primeiro lugar, pela introjeção forçosa da arte no rol da cultura, o que sublinha muito mais a intervenção dos intelectuais no âmbito da criação artística visual; em segundo lugar, porque a arte visual moderna consiste, assim como os outros “estilos”, em mais uma ficção criada pela própria arte em sua autonomia. Dessa vez, mais uma vez, isso passa pela tentativa, por parte de Malraux e de outros intelectuais, de encarar como novidade essa manifestação artística. Para Blanchot (1971, p. 35, tradução nossa), evidencia-se aí somente um olhar comprometido por parte desses estetas que não conseguem ver, em cada

¹⁴⁴ No original: « A quoi aboutissent l'évolution des temps et les métamorphoses du Musée ? ».

manifestação artística que acontece em determinado tempo e espaço, aquilo que toda arte também expressa enquanto manifestação visível: “uma ficção harmoniosa, a transfiguração das coisas, a expressão dos valores, a representação de um mundo humano e civilizado”.¹⁴⁵

Civilização! Quanto se esconde por trás dessa grande formalização e categorização, inclusive a pintura em seu outro aspecto, aquele que não desapareceu, apesar de ela se desviar para o caminho da expressão presente, da visibilidade. Estou tratando do momento em que a pintura está só, quando ela é só pintura, quando ela se dissocia da representação sob os olhos angustiados dos visitantes do Museu, quando ela se dissocia dos valores. Será que essa pintura invisível, ausente desse mundo, poderia ainda ser a garantia da cultura, de uma civilização? Blanchot continua e pontua o questionamento do próprio Malraux, que se pergunta se uma cultura de grandes navegadores poderia se conceber sozinha. A resposta de Malraux pode ser resumida a esta curta sentença: Picasso sucede Cézanne. Ou seja, para que haja cultura, tem de haver uma sucessão na arte. Blanchot concorda, mas para fazer ressoar a grande ressalva que se desenrola em sua crítica a Malraux. Isto é, a arte mobiliza seus intermediários — no caso, os pintores —, mas, enquanto Blanchot encara a arte de Museu como um aspecto da obra, Malraux quer torná-la indispensável por seu valor para o humano (esse humano ideal que, para ele, é o pintor). Para isso, há que se garantir uma ideia de cultura. A arte se tornou cultura, sim; mas ela também reserva um espaço inaudito que, por sê-lo, Malraux se nega a considerar. Nesse sentido, Blanchot contra-argumenta que a arte — ideia de sucessão cultural, de ruptura estilística — carrega uma única coisa consigo, que é a interrogação apaixonada. Por isso a arte não tem a obrigação de nada carregar, de nada receber de um estilo ou outro, de um artista ou outro. Ou ainda, como Blanchot (1971) sintetiza, ela nada tem a receber desse ideal estacionário preenchido de valores, instituições e verdades a que chamamos “civilização”.

É preciso destacar que Malraux se mostra, como Blanchot nos faz ver, o grande advogado da arte moderna como manifestação potente capaz de salvar a cultura e o homem. A arte interessa a Malraux tanto quanto a cultura como grande salvadora. Mas Malraux quer salvar a arte — e, assim, salvar o homem — precisamente de quê? Dito de outro modo: contra quê? O pintor, para Malraux, é aquele capaz de tomar o lugar dos deuses, de retirar da cena da pintura a necessidade da máscara conveniente que os deuses se tornaram no contexto da arte bizantina. Para tanto, sua repugnância ao realismo metafísico e religioso vai se mostrando crescente, a ponto de Malraux se desculpar por chamar a arte religiosa de religiosa (ou seja, por associar a arte à religião). Contudo, cabe ressaltar que, pelo que se mostra no argumento de Malraux, seu

¹⁴⁵ No original: « une fiction harmonieuse, la transfiguration des choses, l'expression des valeurs, la représentation d'un monde humain et civilisé ».

repúdio não é pela arte religiosa, mas pela arte religiosa até a existência da arte moderna, que seria capaz de criar uma nova forma de religião. Malraux (*apud* BLANCHOT, 1971, p. 36, tradução nossa) escreve: “uma natureza morta de Braque não é um objeto sagrado. Mas se ela não é uma miniatura bizantina, ela pertence como essa a outro mundo e participa de um deus obscuro que queremos chamar de pintura e que se chama arte [...] Esta arte não é um deus, é um absoluto”.¹⁴⁶ Tal absoluto, como Blanchot bem pontua, detém-se somente sobre o quadro presente, sobre a arte expressa, e não sobre aquilo que está fora do quadro, que o ultrapassa. Portanto, a arte de Braque é um absoluto, mas não aquele em que Malraux quer nos fazer acreditar.

Então, chego aos quadros de arte moderna em que os deuses estão presentes, como *O Deus da floresta nórdica* (1922), de Paul Klee, e *O nascimento de Vênus* (1940), de Di Cavalcanti. Dois aspectos dos argumentos de Malraux acerca dessa reaparição dos deuses nos quadros precisam ser expostos aqui. (1) Essa consideração apresentada por Blanchot (retomada aqui por mim) poderia muito bem ser refutada por meio de uma defesa de Malraux segundo a qual a sua recusa é à arte religiosa — e, nesse contexto, a tudo que compete à arte ligada ao cristianismo, e não ao paganismo. Mas não: a recusa de Malraux à arte religiosa se ramifica até a arte pagã, pois a sua recusa é ao invisível que resta na pintura. Assim, pouco importa se a arte é bizantina — apesar de Malraux tomá-la como ponto de crítica excessiva — ou pagã, pois, para além do absoluto da presença, tudo o mais é insignificante, já que não pode ser alcançado. (2) A posição de Malraux em relação a essa reaparição dos deuses em quadros de arte moderna é suficientemente clara, ao menos para ele: nesses quadros a metafísica desaparece, pois a arte moderna diz respeito à recusa de um realismo estético apoiado em uma metafísica. Assim, uma pintura que mostra os deuses nada mais é do que uma pintura. Portanto, a proposta de Malraux para a arte consiste em criar um realismo diferente do existente até então e ter a obrigação moral de salvar a civilização e preservar a humanidade.

Como Blanchot ressalta, essa obrigação se faz mais evidente no terceiro livro de *Psychologie de l'art*, aquele dedicado ao poema “La monnaie de l'absolu”. Se essa perspectiva depositada sobre a arte começa a ser anunciada a partir do segundo livro da obra em questão, é no terceiro livro que Malraux sela uma mudança essencial naquilo que ele mesmo anunciava — acrescento que de forma encantadora — sobre o Museu, o mundo e o artista. No primeiro livro, *Le Musée Imaginaire*, Malraux apresenta um Museu que “parece ser o universo próprio

¹⁴⁶ No original: « une nature morte de Braque n'est pas un objet sacré. Mais si elle n'est pas une miniature byzantine, elle appartient comme celle-ci à un autre monde et participe d'un dieu obscur qu'on veut appeler la peinture et qui s'appelle l'art [...] Cet art n'est pas un dieu, c'est un absolu ».

ao artista, não à história da arte, mas à arte como liberdade da história, expressão de uma duração específica (sobre a qual nos restará nos interrogar), manifestação de um tempo *sui generis* e iluminado pela ideia de metamorfose”¹⁴⁷ (BLANCHOT, 1971, p. 37, tradução nossa). Nesse Museu, a arte moderna exprimia a verdade da arte sem que com isso precisasse de qualquer mediação — diferentemente da arte bizantina, que se exprimia por meio da mediação da religião —, mas Malraux sabia que ela, essa nova arte, dependia de todas as demais para expressar essa verdade, pois sem todas as obras presentes ali ela talvez não se fizesse entender como arte, como contestação.

Por tudo isso, essas obras, todas elas, constituíam uma só obra capaz de refinar o nosso olhar humano e torná-lo apto a entender a sua verdade manifesta para além da justificação dessa obra em valores sagrados ou outros pretextos. Entretanto, Blanchot acrescenta — a partir do que Malraux mesmo reconhece nesse distante primeiro livro, que é diferente do que ele argumenta agora — que a arte bizantina nunca foi feita para si mesma; na verdade, a sua finalidade era garantir um acesso ao mundo sagrado. Porém, o papel que ela tem em relação a si mesma deve ser considerado por nós a partir do que ela é para a arte: um sistema de formas. Tal sistema, seguindo a leitura que Malraux faz em um primeiro momento, garante a metamorfose entre o que a arte bizantina significava para si (enquanto acesso ao sagrado) e sua existência na arte e para a arte. Isto é, a arte, em seu próprio processo de vir a ser, em sua metamorfose constante como arte, “renasce sem Deus”. Ao renascer sem Deus, ela participa de uma linguagem própria, a linguagem cambaleante da arte — digo “cambaleante” porque toda linguagem artística implica uma duplicidade —, e, portanto, de uma comunidade; sim, de uma comunidade que implica sua inexistência enquanto comunidade. Blanchot refaz esse caminho de *Le Musée Imaginaire* para destacar o distanciamento entre essas noções e o que nos diz Malraux nos dois outros livros que compõem *Psychologie de l’art*.

Agora, em seu distanciamento, em sua repulsa às formas, o Museu não é mais o espaço que fora outrora; agora Cézanne está equivocado em compreender o Museu como um universo próprio à arte que não quer mais do que uma pintura. Não, agora o Museu de Malraux não é somente artístico: ele recusa as obras do passado sob o pretexto de que elas remetem a esse Museu de Cézanne; ele define os artistas que se voltam ao passado da arte — como se a arte não existisse em um fora do tempo — como bárbaros modernos que recusam as qualidades humanas. Malraux, nesse momento, anuncia que esse Museu acabou, pois ele terá de coabitar

¹⁴⁷ No original: « [il] semblait être l’univers propre à l’artiste, non pas l’histoire de l’art, mais l’art en tant que liberté de l’histoire, expression d’une durée spécifique (sur laquelle il nous resterait à nous interroger), manifestation d’un temps sui generis et qu’éclairait l’idée de métamorphose ».

com as artes modernas, que estabelecem uma nova cultura artística — cultura que não se funda na arte e para a arte, mas a partir de uma arte que se volta à cultura na medida em que se torna instrumento para transformar o Museu no “lugar que dá a mais alta ideia do homem”¹⁴⁸ (MALRAUX *apud* BLANCHOT, 1971, p. 38, tradução nossa). Blanchot considera esse devaneio de Malraux um dos momentos mais constrangedores de *Psychologie de l'art*. Isso evidencia por que Malraux não quer colocar em questão o sentido da arte moderna, mesmo porque isso implicaria advogar contra a instrumentalização que ele faz dessa arte para fundar uma nova cultura artística. Ele não quer considerar a afirmação da pintura enquanto negação do mundo e de tudo que difere dela mesma pois quer considerar a capacidade da arte moderna de salvar o humano. A partir desse devaneio embaraçoso, Blanchot se propõe a demonstrar a má reflexão, ou a reflexão de má-fé, que leva Malraux a constrangê-lo enquanto leitor.

Imagino-me em um Museu, como Blanchot propõe. Lá, a minha admiração se volta também ao passado que as obras, em um de seus aspectos como obras, representam. Blanchot adverte que esse passado não é aquele da hipótese sobre o que poderia ter sido, e sim o passado que está presente ali, na obra, de modo ideal, idealizado. Isso não quer dizer que, ao observar um quadro que retrata um lugar, um tempo, de fato estarei olhando para esse lugar e esse tempo; estou, sim, olhando para o mito que se constrói. Ou seja, aquilo a que damos o nome de “história” não passa de uma ilusão sobre o tempo, sobre a captura do tempo. Malraux dirá que a arte, nesse sentido, é capaz de nos dar um amplo domínio de poderes, entre os quais se encontra esse poder de sobrevivência pelo qual passa a narrativa mítica que é a história. Por isso, os Museus, templos das culturas, possibilitam essa ressurreição — ressurreição não do morto, das sociedades mortas, mas da imagem idealizada que essas sociedades tinham de si mesmas; ressurreição que garante, ainda na morte, e pela morte enquanto negação da sociedade que existiu, a duração do sentido. “Podemos então dizer da arte que perpetua o espírito, que ela desempenha, em relação à história, o papel que, para Hegel, a história desempenha em relação à natureza: ela lhe dá um sentido, assegura, além do perecível e através da morte da duração, a vida e a eternidade do sentido”¹⁴⁹ (BLANCHOT, 1971, p. 39, tradução nossa).

Portanto, essa arte — a de Malraux, a que evoca a história para Hegel — não é mais a potência da destruição, não é mais a pura inquietude do tempo. Agora, a arte é o presente eterno que, por meio das metamorfoses, preserva as formas em sua recriação e expressa o mundo por

¹⁴⁸ No original: « Ce lieu qui donne la plus haute idée de l'homme ».

¹⁴⁹ No original: « On peut donc dire de l'art qu'il perpétue l'esprit, qu'il joue, par rapport à l'histoire, le rôle que, pour Hegel, l'histoire joue par rapport à la nature : il lui donne un sens, il assure, par-delà le périssable et à travers la mort de la durée, la vie et l'éternité du sens ».

meio do humano. Blanchot acrescenta que esse poder se torna, em Malraux, uma obsessão que atribui à arte a obrigação de representar o humano (ou a reduz a isso); ao representar a civilização, a arte fundaria o sentido dessa civilização. Tal obsessão confirma o que foi escrito há pouco sobre a substituição que Malraux faz dos deuses pelo pintor. Isto é, Malraux afirma novamente, mas de forma mais conclusiva nesse terceiro livro, que os pintores, seres tão divinos quanto os deuses, criaram as formas e, em decorrência disso, a arte dará uma lição aos deuses. Outrossim, foram os artistas que recriaram o mundo em suas formas; sem esse esforço, a única presença eterna que a humanidade teria seria a da morte. Dito de outro modo, as formas recriadas, metamorfoseadas, são as únicas que se fazem presentes para além da presença da morte. Blanchot se questiona acerca disso no seguinte sentido: de onde vem esse poder que é atribuído ao artista como mestre da eternidade? Acontece que Malraux também não esclarece isso; ele só o afirma. A suposição de Blanchot é de que Malraux quer principalmente garantir de todos os modos que o artista seja um criador; sua obsessão está em fazer desse artista um Deus, o único Deus. O pintor é digno, para Malraux, de ter esse privilégio, uma vez que nunca se submeteu à natureza a não ser para imitá-la e, nesse gesto, desafiar os deuses. Isso permite a Blanchot reconhecer que o pintor é de fato livre, e essa liberdade se afirma em sua obra; mais uma vez, essa liberdade se associa à noite.

É o que mostra a obra de Goya, por exemplo, que está sempre ligada “aos monstros, ao horror, à noite ou, como estes ‘primitivos’ que nos assombram, à fascinação do informe e do caos: dependência perturbadora, que parece significar mais uma possessão do que um domínio”¹⁵⁰ (BLANCHOT, 1971, p. 40, tradução nossa). Como ressalta Blanchot, é essa maravilha para a obra pois, uma vez que a possessão se torna para ela o poder de possuir, se submeter a essa potência é um modo de se libertar. Entretanto, apesar dessa liberdade obscura, o sentimento que vem com a submissão e a liberdade mediante essa potência é o da confusão, tanto no espectador quanto no pintor; não se sabe onde começa a liberdade nem onde termina a submissão ao domínio dessa potência presente na obra. Por isso Goya era solitário, ainda que essa solidão fosse por vezes interrompida pela presença fugidia do mistério, o qual ele perseguia incessantemente pelo seu único canal de acesso: a pintura. No mesmo movimento se encontra Van Gogh, que sacrifica a sua própria lucidez para emprestar aos seus quadros uma lucidez sobre uma consciência superior:

¹⁵⁰ No original: « aux monstres, à l'horreur, à la nuit ou, comme ces « primitifs » qui nous hantent, à la fascination de l'informe et du chaos : dépendance troublante, qui semble signifier une possession plus qu'une maîtrise ».

O artista nunca está na dependência de seu tempo, nem de sua história pessoal, nem os seus quadros dependem da visão comum. Agora entendemos por que, de seu nascimento até sua morte, ele nos foi representado na solitária existência do Museu: é que ele só é livre no Museu, é que sua liberdade é pertencer à arte que só pertence a si mesma, embora sempre, quando ele é o criador, a arte continue a ser o que transmuta em poder a existência, em soberania a subordinação e em potência de vida a morte mesma¹⁵¹ (BLANCHOT, 1971, p. 41, tradução nossa).

É por isso que Malraux concentra em sua escolha o poder do artista, poder que se associa à missão hercúlea de salvar a humanidade do absurdo e da contingência. A visão de Malraux sobre o artista é esta: aquele dotado da capacidade de transformar as ruínas, que Blanchot (1971, p. 41, tradução nossa) chama de “cadáver do tempo”¹⁵², em um presente iluminado em que o tempo não pode mais agir com a mesma eficácia de outrora. Nesse contexto, Blanchot retoma a passagem que se refere às formas recriadas como as únicas capazes de fazer oposição à presença da morte: “Nada se torna *presença* novamente além da morte, exceto as formas recriadas”¹⁵³ (MALRAUX *apud* BLANCHOT, 1971, p. 41, tradução nossa, grifo do autor). Com isso, Blanchot quer acentuar tanto a compreensão de Malraux sobre a arte quanto a tarefa que ele atribui a ela, isto é, a de refazer um mundo em que o humano esteja a salvo. Mas Malraux não se questiona, ou ao menos parece não se questionar, acerca de outros trabalhos humanos e de sua possibilidade de ser históricos, de conquistar o mesmo poder que a arte tem; ele também não se pergunta se algum desses outros trabalhos teria a capacidade de preservar o sentido e enriquecê-lo constantemente. Para Blanchot (1971), tratar-se-ia de fazer a seguinte questão a Malraux (aqui reformulada por mim): ora, se o que nos fascina nas obras, a ponto de tomá-las, nos Museus, como altamente estéticas, é a distância; se essas obras nos inserem em uma ilusão histórica, em outro mundo que não o nosso; se vê-se aí o poder que a distância exerce sobre nós tal qual a arte, ou ainda, por meio dela — então não teria a distância o mesmo poder, o mesmo valor de criação, que tem o artista? Nesse caminho, posso dizer que a distância cria mundos como o artista; desse modo, o poder da distância não estaria apoiado em mim, em nós, em um saudosismo daquilo que não vivemos? Seria essa a constatação a garantir, ao menos em parte, a salvação do homem no Museu de Malraux? Essas são questões das quais eu e Blanchot

¹⁵¹ No original: « L'artiste n'est jamais dans la dépendance de son temps, ni de son histoire personnelle, pas plus que ses tableaux ne dépendent de la vision commune. Nous comprenons, maintenant, pourquoi, de sa naissance à sa mort, il nous a été représenté dans la seule existence du Musée : c'est qu'il n'est libre que dans le Musée, c'est que sa liberté, c'est d'appartenir à l'art qui n'appartient qu'à lui-même, quoique toujours, quand il est créateur, l'art reste ce qui transmue en pouvoir l'existence, en souveraineté la subordination et en puissance de vie la mort même ».

¹⁵² No original : « cadavre du temps ».

¹⁵³ No original: « Rien ne redevient *présence* au-delà de la mort, à l'exception des formes recrées ».

partimos. Segundo Blanchot, elas abrem a possibilidade de se compreender de onde vem essa segurança de Malraux.

Volto, assim como Blanchot volta, à questão do tempo. Parece que Malraux insiste em ignorar o paradoxo do tempo, talvez justamente porque ele tenha se tornado sensível a tal paradoxo após entrar em um Museu. Sim, talvez as obras o tenham sensibilizado a ponto de ele não querer que elas sofram qualquer alteração pelo tempo. Nesse sentido, Blanchot inclusive reconhece que é pouco provável que Malraux se mantenha insensível à significação humana que porta a face sorridente do Hermes de Praxiteles ao brincar com o ainda infante Dionísio (Figura 2).

Figura 2. *Hermes com o infante Dionísio* — Praxiteles, 350-330 a.C. (mármore de Paros, 215 cm)



Fonte: <https://greciantiga.org/img.asp?num=0292>

Como ressalta Blanchot (1971), há que se reconhecer que resta uma estranheza no modo como a duração do tempo se abre nessa obra, sobre essa figura de Hermes. Tal estranheza pode advir do fato de que não é possível aproximar-se — mais uma vez a distância da obra — das imagens sobre as quais o artista trabalhou, das quais ele partiu e que encarnaram a sua intenção. Não, não se pode senão estar na vizinhança por meio do olhar dirigido à obra. Portanto, quando olho a face de Hermes, seguindo o que sugere Blanchot acerca da distância, percebo que Hermes não está distante de sua imagem; o tempo nessa obra parece não a ter distanciado de si. Blanchot se questiona se poderíamos dizer que esse é o efeito de uma presença que emancipa a duração do tempo, do tempo da eternidade. Antes de tudo, é necessário considerar que é nisso que a estética clássica acredita — e, não tão espantosamente, é nisso que Malraux também

parece acreditar, ainda que para ele isso permaneça como um ponto cego. Observando bem, como faz Blanchot, a busca pela beleza e pela perfeição — em sua compatibilidade com a busca pela imortalidade e pela eternidade — consiste em manter, em assegurar a emancipação dessa presença. Isso permite dizer que o ideal do belo, tal como concebido pela estética clássica, é a implementação teórica disso que Blanchot (1971, p. 42, tradução nossa) denomina “situação excepcional”¹⁵⁴. O que pensavam os gregos? O que pensavam os estetas clássicos? Talvez pensassem que a beleza de Hermes seria eterna. Contudo, tal beleza pode sempre já ter passado: (1) o valor atribuído à presença eterna dessa obra — que aqui simboliza a imortalidade da arte — depende tanto dos tempos quanto das histórias que se referem a ela; (2) essa pretensão parece não considerar que a sobrevivência dessas obras já foi muitas vezes condenada pela história da arte, ou seja, o olhar sobre a obra existe em conformidade com as histórias e os tempos; (3) por outro lado, a presença eterna dessas antigas civilizações provoca no humano dois sentimentos conflituosos — ao mesmo tempo que o protege mostrando que a eternidade da humanidade está ao seu alcance, ela o expõe à passagem do tempo.

Dessa forma, quando olho para *Le Penseur* (1904), de Auguste Rodin, vejo a eternidade da humanidade, mas também vejo a minha mortalidade, pois aquele que permanece não sou eu. É esse aspecto perigoso da arte que Malraux faz questão de ignorar. Nesse movimento, sob a ilusão da eternidade — em que o humano se eterniza e, ao eternizar-se, percebe a passagem do tempo em seu corpo —, o humano perde a sua chance de verdade; na realidade, ele a troca pela ilusão que é a arte. É uma espécie de sacrifício em prol da ilusão de eternidade; com relação à verdade, ela seria somente a crueza de considerar, sem esquecer sequer por um momento, que o seu corpo irá devir-se em uma carcaça faminta. Acontece que o humano — que Malraux — precisa esquecer, não lembrar da mortalidade o máximo que conseguir. Blanchot vê em tal necessidade humana uma abertura para a arte, a qual ela soube bem aproveitar ao jogar com a fé que a humanidade tem nessa ilusão. Trata-se de um sacrifício muito bem organizado, uma vez que o humano sabe que as civilizações às quais ele pertence são efêmeras, um instante no tempo do mundo. O artista surge como aquele que é convocado pela necessidade de substituir essa mortalidade pela semelhança eterna. Nesse sentido, a semelhança — como já explicitado no subcapítulo anterior, “A festa de *Lázaro* por trás da imagem”, a respeito da semelhança cadavérica — não é uma imitação da vida, e sim uma forma de torná-la inacessível, pois, ao mesmo tempo que dá à imagem o poder de se parecer com outras, a semelhança também suprime a vida que há por trás dessa imagem, ou ao menos a vida tida como presença.

¹⁵⁴ No original : « situation exceptionnelle ».

Por isso Blanchot (1971, p. 42-43, tradução nossa) escreve que “as figuras vivas, os homens, são sem semelhança. É preciso esperar pela presença cadavérica, essa idealização pela morte e essa eternização do fim, para que um ser assuma esta beleza maior que é a sua própria semelhança, essa verdade própria em um reflexo”.¹⁵⁵ Isto é, a semelhança surgiria, se não fosse a necessidade de eternidade humana, somente com a morte, com a presença do corpo fétido. É nessa necessidade que a arte vê um modo de jogar, de brincar com a humanidade: por meio dessa ilusão. Blanchot propõe então que esse exercício de pensar a semelhança cadavérica se volte para um retrato: há um retrato, há um rosto, mas, se esse retrato se parece com o rosto, não é porque ele foi feito à sua semelhança; não. A semelhança só começa quando o retrato existe e existe somente no retrato. A semelhança é, portanto, a obra do retrato. Ou, nos termos de Blanchot (1971, p. 43, tradução nossa), ela é a “sua glória ou a sua desgraça, ela está ligada à condição da obra, expressando o fato de que o rosto não está mais lá, que ele é ausente, que ele somente aparece a partir da ausência que é precisamente a semelhança”.¹⁵⁶

Esse rosto ausente é também o modo como opera o tempo, o tempo da distância, tornando-se eterno e assim interpondo uma distância entre o mundo e a obra. Ao olhar para esse retrato, restará somente essa distância e esse estranhamento. É esse tempo que, enquanto humanidade, convencionamos chamar de eterno. Contudo, Blanchot adverte: chamar esse tempo de eternidade pode ser consolador, mas é enganoso; chamá-lo de tempo sempre presente implica inexatidão, porque só conhecemos um presente, aquele em que vivemos e que se realiza a cada minuto na vida do mundo. Esse presente é constantemente convocado pelo futuro, por isso sempre já está no passado. Blanchot continua, agora dizendo que seria tentador simplesmente chamar esse tempo de ausente. Mas, voltando à escultura de Praxiteles, vê-se o sorriso de Hermes, que poderia ser justificado pela presença do pequeno Dionísio. Blanchot faz referência, dessa vez, aos comentadores de arte que afirmam que o sorriso de Hermes expressa a sua indiferença pela passagem do tempo, a sua misteriosa liberdade em relação ao tempo. Essa mesma afirmação pode ser aplicada a outras obras, tais como *L'Ange au Sourire*, presente na Catedral Notre-Dame de Reims, com seu sorriso perturbador, ou ainda *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* (1500-1515), de Leonardo da Vinci, que mostra o sorriso de Santa Ana. Esses sorrisos nos atravessam, pois parecem carregar o conhecimento sobre o segredo humano,

¹⁵⁵ No original: « Les figures vivantes, les hommes, sont sans ressemblance. Il faut attendre l'apparence cadavérique, cette idéalisation par la mort et cette éternisation de la fin, pour qu'un être prenne cette beauté majeure qui est sa propre ressemblance, cette vérité de lui-même dans un reflet ».

¹⁵⁶ No original: « sa gloire ou sa disgrâce, elle est liée à la condition d'œuvre, exprimant ce fait que le visage n'est pas là, qu'il est absent, qu'il n'apparaît qu'à partir de l'absence qui est précisément la ressemblance ».

sobre esse pacto obscuro que o humano fez com o tempo. Se digo “obscuro”, é porque esse pacto pertence à irrealidade própria à arte.

Nesse contexto, ausência de tempo não significa ausência de mundo — sim, porque a vida ordinária nunca cessa de acontecer em sua negação do ser, negação que permite transformar o mundo em uma realidade suportável e habitável —, mas tempo da arte. Esse tempo que pertence à arte se mostra sempre ameaçador, e não só porque as obras sabem de nosso pacto com o tempo e riem de nós, mas também porque, com esse tempo, vem toda a consciência sobre a situação em que o humano se encontra ou se coloca: se o humano pode negar o mundo por meio da vida prática e do trabalho, quando ele renuncia a se controlar é quando a arte se afirma, como também foi dito em relação ao nascimento da arte em Lascaux. Esse tempo, então, subverte o tempo do mundo, o tempo do humano, o tempo do controle, da verdade, da consciência, do dia: tudo vira noite, uma longa noite. Por isso, como ressalta Blanchot (1971), a arte soa sempre perigosa ao ser humano, pois a sua chegada anuncia a eliminação violenta desse humano do mundo que ele organizou para viver a vida da racionalidade. Goya é um bom exemplo disso: pintor e sabedor desse poder da arte, seu trabalho artístico está sempre manchado de um sangue que, de tão real, pertence à irrealidade do quadro. Isto é, o humano da realidade do mundo organizado não suportaria estar em contato com esse sangue, com essa angústia e com a morte sem tentar organizá-las para esconder a verdade que vem com esses elementos. Naturalmente, é por isso que a criança está sempre aberta — canal de acesso pleno em sua brincadeira com o imaginário — à arte, porque ela ignora esse mundo dos adultos; no mesmo movimento encontra-se o louco, que, perdido nessa realidade (ilusão forjada), abre-se mais, cada vez mais, a esse espaço incontrolável que chamamos “arte” e ao seu tempo ausente.

Portanto, a relação do artista com a arte em sua ausência de tempo é atravessada pelo fascínio, como o daquele que vislumbrou por um instante esse outro mundo possível, mundo que é pura ausência de tudo que se conhece neste mundo do dia — ausência “que pode ser chamada de nada, mas o nada que é ainda o ser, o ser ao qual não podemos nada introduzir nem nada fazer, onde nada começa nem termina, onde tudo se repete infinitamente porque nada realmente acontece lá, o eterno, talvez, mas então a eterna repetição”¹⁵⁷ (BLANCHOT, 1971, p. 44, tradução nossa). A arte, para realizar-se em um tempo ausente e em um mundo ausente, acaba por também fazer um acordo com o mundo, acordo que garante a sua intervenção. Dito

¹⁵⁷ No original: « qu'on peut appeler néant, mais néant qui est encore l'être, l'être dont on ne peut rien saisir ni rien faire, où jamais rien ne commence ni ne s'achève, où tout se répète à l'infini parce que rien n'y a jamais lieu vraiment, l'éternel, peut-être, mais alors le ressassement éternel ».

de outro modo, a arte precisa de um mundo para intervir e realizar-se; a existência desse mundo que ela nega é a sua garantia de realização. Por isso Blanchot escreve que o que o incomoda é que nesse acordo a arte acaba por reabilitar o mundo, transformando em um paradoxo aquilo que está em jogo aqui — a existência da arte enquanto sua realização em um fora do tempo e do espaço. Isto é: a arte, na mesma medida em que nega este tempo e este mundo em sua existência exterior, a eles se submete ao manifestar-se em aparência neste mundo. Portanto, a sua existência passa a não consistir somente em estar ausente deste mundo, mas em ter para si a ausência como o seu mundo próprio. Tal ausência, o mundo sempre tende a captar e transformar em realidade, por isso a arte está sempre em mutação, fazendo-se fugidia, dissimulando-se e refazendo-se cada vez mais ausente: eis a arte moderna.

Sim, a arte moderna se mostra como uma mutação da arte, que está sempre em constante movimento, buscando se dissimular e atualizando-se em uma realidade cada vez mais autêntica “em termos que lhe dão plena existência e somente a ela”¹⁵⁸ (BLANCHOT, 1971, p. 44, tradução nossa). Isso se dá porque a arte vive sempre sob a ameaça do mundo, que tenta capturá-la e transformá-la em outra coisa para além do que ela é: a arte é! Entretanto, essa mutação constante da arte, que agora — em razão do seu acordo com o mundo e em sua tentativa de não ser capturada — se mostra como arte moderna, implica algumas considerações:

Mas isso seria esquecer, entretanto, que a arte é perpetuamente desigual ao que ela busca, que ela constantemente o trai e tanto mais que o sucesso se aproxima e que essa insatisfação, essa contestação infinita, que pode ser expressa somente pela experiência plástica, não pode senão tornar vã toda tentativa de lhe dar limites teóricos (por exemplo, reduzindo-a a uma pura interrogação formal)¹⁵⁹ (BLANCHOT, 1971, p. 44-45, tradução nossa).

Partindo da potência que é esse mundo ausente da arte, o qual ressoa no nosso mundo sob a aparência da arte moderna, é verdade que — assim como outras obras pensaram sobre si mesmas — uma tela ou escultura de arte moderna aspira à solidão. Contudo, como dito no início deste subcapítulo, essa solidão agora não é só fruto de sua novidade, que nega todas as obras e os movimentos artísticos, os quais, neste tempo deste mundo, remetem ao passado. A solidão da obra moderna é a mesma que outrora outras obras sentiram: a de se colocar à parte das demais obras, dessa sociedade inaudita, e nesse mesmo movimento reconhecer-se como mais uma tentativa frustrada de salvar a arte das artimanhas ameaçadoras do mundo. De fato, todas

¹⁵⁸ No original: « en termes qui lui donnent pleine existence et à lui seul ».

¹⁵⁹ No original: « Mais ce serait oublier cependant que l'art est perpétuellement inégal à ce qu'il cherche, qu'il le trahit constamment et d'autant plus que la réussite l'en rapproche et que cette insatisfaction, cette contestation infinie, ne pouvant s'exprimer que par l'expérience plastique seule, ne peut que rendre vaine toute tentative de lui donner des limites théoriques (par exemple, en la réduisant à une pure interrogation formelle) ».

as obras que estão ali, no Museu, são obras-primas. Isso significa que, assim como a arte moderna, todas essas obras um dia acreditaram que conseguiriam ser uma contestação tão substancial a este mundo, que seriam únicas, autênticas, o que lhes garantiria o poder da permanência. Blanchot reconduz assim a obra ao Museu, dessa vez lhe dando a consciência de que esse lugar a reconduz ao seu lugar fora do mundo e do tempo — e, nesse sentido, distinguindo-se de Malraux.

Há, portanto, que se considerar o Museu para além desse espetáculo da mais alta cultura, desse lugar agradável e de permanência de uma cultura civilizacional “eterna”. Não, o Museu não é só isso: essa é a verdade que pertence ao mundo, é a verdade do mundo sobre o Museu. Para a obra, o Museu é o acesso ao fora deste mundo, acesso ao imaginário, à vida liberada da vida: “O Museu não é um mito, mas essa necessidade: é que a condição de ser fora do mundo que busca sustentar a obra de arte a coloca, no entanto, em relação com um conjunto, acaba por constituir um todo e dá origem a uma história”¹⁶⁰ (BLANCHOT, 1971, p. 45, tradução nossa). Portanto, como Malraux queria, o Museu é, sim, uma história, e não somente um lugar. Mas, por outro lado, ele não é somente uma história, uma civilização: nele está viva a vida do mundo e a vida da arte, que é liberada da vida do mundo. Blanchot reconhece que essa constatação se deve também à sensibilidade causada por aquilo que Malraux chama de “metamorfose”, ou seja: é verdade que o artista se molda em um Museu, se submete a ele (e à arte posteriormente); toda grande obra transforma as outras, isso também é verdade; e essas obras sofrem o efeito do tempo do mundo, que age sobre elas tornando-as mais interessantes (ou não) aos tempos e às histórias; mas há aí também a ação da arte que não é pura luz do dia, a qual Malraux nega veementemente. Se as cores das estátuas se alteram; se os quadros precisam ser restaurados; se o teto da Capela Sistina precisou dos arranjos restauradores de Annibale Mazzuoli entre 1710 e 1713; se o *Manneken Pis* (1619), símbolo de Bruxelas, de Hiëronymus Duquesnoy de Oudere, além de ter sido modificado várias vezes, também foi roubado inúmeras outras, a ponto de, em 1817, ser quebrado em 11 pedaços por seu ladrão e, posteriormente, ser refeito com esses mesmos pedaços de bronze — então posso dizer que essa é a recompensa e a vingança da arte contra o mundo, que a converte, ao menos em parte, em presença.

Blanchot retorna ao sorriso de Hermes, que está necessariamente envolvido nessa vingança da arte contra este mundo. Não, o sorriso de Hermes não é um sorriso de deboche pela sua posição privilegiada em relação ao tempo do mundo: o seu sorriso é forjado pela irrealdade,

¹⁶⁰ No original: « Le Musée n’est pas un mythe, mais cette nécessité : c’est que la condition d’être hors du monde que cherche à soutenir l’œuvre d’art, la met cependant en rapport avec un ensemble, finit par constituer un tout et donne naissance à une histoire ».

por aquilo que é exterior a este mundo e que, ao ver o que se passa aqui, ao assistir às tentativas frustradas da humanidade de capturá-lo, ao perceber como o tempo deste mundo engana os humanos lhes entregando obras “perecíveis”, sorri. Os sorrisos de Hermes, do anjo de Reims, de Santa Ana e de outros tantos são a arte — submetida, ainda que em alguns aspectos, à necessidade de entregar alguma presença ao mundo. Tal arte lança em nossa realidade uma presença: o sorriso de escárnio diante do mundo, o qual a cultura ingênua, como Malraux propõe, classifica como seu objeto mais precioso, pois é a prova de seu valor.

Apesar da recusa de Malraux de pensar a si como conservador em relação à arte — afinal, como poderia ele, que defende a mais alta contravenção artística aos moldes da história da arte, a arte moderna, ser um conservador em termos estéticos? —, a estética clássica o encontra no que diz respeito à função da arte: o humanismo. Blanchot (1971) escreve que a estética clássica, antes de idealizar as formas e torná-las puras, idealizou o instante e, devido a tamanha fascinação, quis fazer dele eterno. Nesse sentido, se a semelhança foi outrora considerada uma maldição, agora ela se torna motivo de alegria, pois possibilita a repetição eterna de um momento: esse momento se assemelha a outro, assim os instantes se tornam repetíveis — mais uma tentativa humana de capturar aquela que se dissimula. Blanchot (1971, p. 46, tradução nossa) ressalta que por vezes essa estética alcança tal objetivo por meio da estilização, “que mantém a vida a distância sem a comprometer, às vezes pelo desejo de se confundir com o instante vivo, de agarrá-lo e torná-lo indescritível”.¹⁶¹ Toda essa operação depende da representação da aparência, o que Blanchot atribui a algumas razões: (1) a estética entende que a arte está precisamente ligada ao nada e à ausência — e o entende como uma maldição —, portanto a arte (ao menos aquilo dela que se torna representação neste mundo) deve ser compensada como uma grande atividade humanista; (2) isso instaura uma necessidade humanista que deve ser urgentemente atendida, a qual consiste em tornar a imagem representativa e, assim, garantir que a presença da arte possa ser repetida, livrando-a da dor do seu próprio porvir; (3) essa representação só é possível em razão da semelhança: “o semelhante que está então sob a guarda do quadro retorna eternamente ao semelhante”¹⁶² (BLANCHOT, 1971, p. 46, tradução nossa).

Neste mundo, nesta contagem deste tempo, nada permanece inalterado. Nesse sentido, voltando à escultura de Praxiteles, o sorriso de Hermes está sempre para além deste mundo: ele está de certa forma protegido no abrigo do mármore em que foi esculpido; o mesmo pode-se

¹⁶¹ No original: « qui tient la vie à distance sans la compromettre, tantôt par le désir de se confondre avec l’instant vivant, de le saisir et de le rendre insaisissable ».

¹⁶² No original: « le semblable qui est alors sous la garde du tableau, renvoie éternellement au semblable ».

dizer de Gioconda, pois seu sorriso estará sempre além do quadro, já que é irreal. Neste mundo precível, as obras perecem e, em algum momento, elas são atualizadas, deixando assim que suas aparências sejam afetadas pelo tempo e se identificando com uma nova aparência neste mundo, pois sabem que sua existência plena está em outro tempo. É então que o instante idealizado pela estética clássica desmorona; a obra se impõe em seu poder de recomeço eterno e reivindica seu poder sobre si, poder que é precisamente o da metamorfose. De certo modo, a estética clássica, em seu ideal, sabe disso, e por isso impõe a urgência da representação da imagem: a pedra e o quadro são só abrigos precíveis da obra. Na verdade, as únicas coisas que não perecem, assim como o sorriso de Hermes, são a imagem e o instante, que nesse caso se repete sem se realizar e sem se esgotar. Por isso se encontra no ideal clássico justamente a necessidade dessa representação da imagem, porque essa é a única forma de capturar alguma presença da obra, na repetição inesgotável do instante em nossa memória. Porém, nesse contexto, o Museu discorda da arte clássica. Para o Museu, a verdade do quadro não se dissocia da existência material do quadro, essa existência material que se organiza com a pretensão de capturar a ausência. Eis que Blanchot me coloca defronte à verdade do quadro:

Nós não sabemos dizer, no entanto, que a pintura esteja inteiramente no que está lá [no quadro] — a tela, as manchas, o estremeamento que se tornou espessura —, porque o quadro está inteiramente nesta certeza de que ele não está lá e que o que está lá não é nada, certeza que ele nos comunica com proximidade, na *fascinação*, esse olhar que gostaria de se fazer nada, que é contato e não mais visão, possessão iluminada por algo que escapou de toda a significação e de toda a verdade¹⁶³ (BLANCHOT, 1971, p. 47, tradução nossa, grifo do autor).

Dualidade que encontramos na arte moderna, que agora se torna também refúgio da obra. Ora, se por um lado há a estética clássica, que reivindica a representação material da imagem artística em obra, a fim de assim apreender ao menos essa imagem representada em uma memória, por outro lado o Museu reivindica a materialidade da obra como parte fundamental da existência desta, que sem ela não existiria — ou, se possível fosse, existiria somente lá onde nada existe, somente o ser.

Mas retomo aqui a noção de que o repúdio de Malraux se estende à representação da imagem mesmo imaginada; ou seja, está em questão uma recusa à representação do imaginário. É nesse ponto que encontro também o distanciamento de Malraux da estética clássica. Em

¹⁶³ No original: « On ne saurait dire toutefois que le tableau soit tout entier dans ce qui est là — la toile, les taches, le frémissement devenu épaisseur —, car le tableau est tout entier dans cette assurance qu'il n'est pas là et que ce qui est là n'est rien, assurance qu'il nous communique au plus près, dans la *fascination*, ce regard qui voudrait se faire néant, qui est contact et non plus vision, possession éblouissante par quelque chose qui a glissé hors de toute signification et de toute vérité ».

algum sentido, Malraux triunfa, mas apenas em algum. Ora, se o quadro, como diz o Museu, é duplo — existência material e ausência de materialidade e tempo —, Malraux acerta ao menos no que compete à existência material da obra: de fato, ela é alguma presença. Entretanto, há muito que se considerar a partir dessa duplicidade do quadro:

[...] ele [o quadro] é sempre essencialmente e pura matéria, pura presença material, e pura ausência, paixão e desejo por essa ausência, que é também a ausência dele mesmo; ele é essencialmente o que se contradiz e que se coloca às vezes nesta contradição que, no entanto, ele não pode acolher e que não quer apaziguar¹⁶⁴ (BLANCHOT, 1971, p. 47-48, tradução nossa).

É preciso dizer: o tempo trabalha de acordo com esse duplo do quadro, interferindo em sua materialidade, decompondo-a, mudando os seus tons. Muitas vezes essas alterações que o tempo opera no quadro, na estátua, são acopladas ao valor estético da obra, o que me remete imediatamente às estátuas gregas que têm seus tons decompostos: é isso justamente que lhes confere o valor do antigo, do tempo, da distância desse mundo possível de outra civilização. Mas acontece que esse trabalho do tempo não é acidental. Contrariamente àquilo em que a estética clássica quer acreditar, o que muda não é somente o “inessencial” que é a materialidade da obra, aquilo que uma vez representado à memória pode ser logo descartado; o que muda é a intimidade da obra. Sim, a sua verdade é a busca pela ausência, por sua ausência de materialidade, por isso a obra gostaria que sua materialidade não fosse mais do que pedra; que o quadro não fosse mais do que um tecido sujo de tinta e que os nomes de seus criadores fossem apagados, como eles premeditaram ao produzi-la. Então, o que está em jogo para a obra é sempre a sua essência, que é, precisamente, o nada. Eu lembro a vocês: lá onde nada existe é onde o ser está. A obra só pode ser plena vivendo a ausência dela mesma. Como Blanchot (1971, p. 48, tradução nossa) bem ressalta, a obra vive entre “a potência e a impotência dialética. A obra está ligada a essa ausência, e essa ausência a arrebatada dela mesma, a faz deslizar para fora dela”.¹⁶⁵

Portanto, se para a estética clássica a obra pode ser traduzida pela semelhança que possibilita sua representação (representação de sua imagem), para a obra, sob esse pensamento clássico, ela se desenrolava em toda a sua potência e, ao contrário do que pensavam os clássicos, não estava abrigada pelo tempo — ela é que, de fato, era o abrigo do tempo. Como era

¹⁶⁴ No original: « il est toujours essentiellement et pure matière, pure présence matérielle, et pure absence, passion et désir de cette absence, qui est aussi l’absence de lui-même ; il est essentiellement ce qui se contredit et ce qui se pose à la fois dans cette contradiction qu’il ne peut cependant accueillir et qu’il ne veut pas apaiser ».

¹⁶⁵ No original: « une puissante et impuissante dialectique. L’œuvre est liée à cette absence, et cette absence l’arrache à elle-même, la fait glisser hors d’elle ».

apaziguador pensar que a obra se guardava no tempo presente, inalterável para além de sua aparência percível; era nisso que, nela, queríamos acreditar. Entretanto, chego agora a esta conclusão oferecida por Blanchot: a obra é, e sendo ela existe onde nada existe, nem mesmo ela; portanto, ela é sua própria ausência. Nesse sentido ausente, como ela é — e, sendo, não é nada —, a obra está sempre lançada ao porvir, nunca é completamente realizada, é sempre feita e refeita. Ademais, como escreve Blanchot (1971), se ainda precisássemos de uma imagem para nos sensibilizar quanto a esse movimento da obra em seu próprio apagamento, ela se formaria imaginariamente a partir desta descrição: toda presença da obra é fruto justamente da ausência. Para existir enquanto obra, em sua ausência, a obra pressupõe alguma realização — ausência realizada sempre caminhando para o seu próprio apagamento. Nesse sentido, Blanchot (1971, p. 48, tradução nossa) escreve que “podemos considerar que o Museu, em sua totalidade imaginária, é essa ausência realizada, realização que supõe uma certa realização, aquela precisamente que lhe dará a arte moderna”.¹⁶⁶ Ou seja, a arte moderna pode ser pensada como Malraux a pensa, ao menos em uma de suas faces: aquela que realiza materialmente a ausência que é própria essência da obra!

Mas é lá no Museu, no centro descentrado dessa ausência, que a obra se inquieta, que vive essa inquietude perpetuamente se deslocando, se dissolvendo. O seu desejo, enquanto obra, era ser o todo: (1) porém, o todo só é possível para a ausência como lugar de seu repouso sem repouso, isto é, a ausência, sendo o único lugar onde o ser está, o nada, implica que o todo só se relaciona com essa ausência; (2) a obra sabe dessa impossibilidade de ser totalmente ausente, afinal ela é dotada de uma presença material, portanto ela se frustra ao querer se relacionar com esse todo com a mesma profundidade com que a ausência se relaciona. É então que a obra se perde nesse desejo, pois ele faz com que ela tome cada vez mais consciência dessa impossibilidade, de modo que ela, a obra, se liga cada vez mais ao seu signo material, o qual Blanchot (1971, p. 49, tradução nossa) classifica como “um signo patético, uma flecha indicadora fascinante, apontando para o impossível”.¹⁶⁷

Chego, então, às conclusões blanchotianas sobre Malraux. A primeira delas é que a noção de metamorfose ligada à obra-prima está cada vez mais ameaçada e sem sentido. Aqui, por mais que Blanchot esteja se referindo àquela noção, já apresentada, de que cada obra que chega faz as outras estremecerem — pois perdem o seu lugar na hierarquia feita pela história da arte, respaldada pela noção de estilo —, ele trata principalmente do lugar insuperável em

¹⁶⁶ No original: « on peut considérer que le Musée, dans sa totalité imaginaire, est cette absence réalisée, réalisation qui suppose un certain accomplissement, celui précisément que lui donnerait l’art moderne ».

¹⁶⁷ No original: « un signe pathétique, une flèche indicatrice fascinante, pointée vers l’impossible ».

que Malraux coloca a arte moderna. Isto é, é por meio do argumento sobre a obra-prima que Malraux legitima a definição da arte moderna como aquela “absolutamente livre”:

Um elemento sintomático, que nenhuma pintura tinha conhecido, começa a se desenvolver na nossa. Chamemo-la, na falta de outra palavra: a mancha. Uma mancha que não está ligada nem à estrutura do quadro, nem à sua composição no sentido tradicional; que não é mais um acento de sua fabricação, nem, como no Japão, de sua representação. Ela parece, ao contrário, sua razão de ser, como se ela existisse somente por ela... Em Miró, como outrora em Kandinsky, às vezes em Klee, toda subordinação desaparece; somos tentados a falar da arte em uma dimensão. Mas essa mancha parece forçar a pintura a destruir o quadro, da mesma forma que a escritura de alguns Picasso... Nós tocamos o ponto provisoriamente extremo de nossa pintura¹⁶⁸ (MALRAUX *apud* BLANCHOT, 1971, p. 49, tradução nossa).

Atento ao que evoca a última frase de Malraux: “essa mancha parece forçar a pintura a destruir o quadro”. Atento ainda mais ao papel que essa mancha terá no desenvolvimento do argumento blanchotiano. Mas começo por partes. Se essa nova arte, essa mancha, parece querer destruir o quadro, logo, como Blanchot conclui, não poderia haver obras nem Museus. Ora, se Malraux afirma que o ponto extremo dessa mancha é existir para longe da materialidade, romper com a presença física da obra, não é porque ele reconhece um além-obra que repousa sobre a ausência, e sim porque a arte moderna é a existência pura, como se fundisse o fora da obra com o dentro e a obra existisse a um só tempo em sua presença. Por isso a arte em seu conjunto não interessa mais a Malraux; no Museu não existem mais obras verdadeiras como as obras de arte moderna: as obras agora não passam de “traços brilhantes” que caminham para a sua dispersão em torno da mancha. Blanchot faz um pequeno desvio para expor melhor o que está em questão aqui: a obra e o Museu. Retomo, junto a Blanchot (1971), a figura do artista.

Blanchot chama a atenção para o fato de que normalmente nos interessamos não pela obra em sua existência material crua, mas antes pela história do artista, como se a sua experiência perturbadora atribuísse valor à obra. Porém, nesse sentido (o da experiência do artista), algo acontece: é que a contestação do artista às obras-primas, além de expressar a sua própria contestação, garante à arte o retorno ao seu repouso e a sua estabilidade nisso que chamamos de estilo. Outrossim, a história, a experiência do artista, sempre mais demarcada temporalmente, sempre aberta a terminar, acaba por levá-lo ao seu próprio apagamento. Então,

¹⁶⁸ No original: « Un élément symptomatique, qu’aucune peinture n’avait connu, commence à se développer dans la nôtre. Appelons-le, à défaut d’autre mot : la tache. Une tache qui n’est liée ni à la structure du tableau, ni à sa composition au sens traditionnel ; qui n’est pas davantage un accent de sa facture, ni, comme au Japon, de sa représentation. Elle semble au contraire sa raison d’être, comme s’il n’existait que par elle... Chez Miró, comme naguère chez Kandinsky, parfois chez Klee, toute subordination a disparu ; on est tenté de parler d’art à une dimension. Mais cette tache semble pousser le peintre à détruire le tableau, de la même façon que l’écriture de certains Picasso... Nous touchons le point provisoirement extrême de notre peinture ».

resta a arte solitária buscando seu próprio ponto extremo. Por tais motivos, Blanchot defende que não é possível existir uma arte bruta e uma arte de obras-primas, como quer Malraux em prol de uma cultura. Afinal, a arte está em constante movimento, buscando sempre o repouso em sua ausência, até o momento em que o mundo se apodera de uma parte dessa ausência materializando-a, e a obra passa a ser motivo de contestação.

Blanchot ainda ressalta que, como exemplo disso — isto é, da pretensão de Malraux de negar o movimento da própria arte em seu interior, movimento em que ela contesta a si mesma por meio da contestação do artista —, Malraux escreve sobre a arte como um poder de domínio, e assim a nega tanto aos loucos quanto às crianças. Desse modo, os loucos e os infantes não podem ser artistas, uma vez que eles são tomados por uma espécie de possessão e não têm domínio sobre a obra. Trata-se, antes de tudo, da capacidade de dominar a arte a ponto de poder contestá-la a partir de uma novidade — no caso de Malraux, a arte moderna, o artista moderno. É necessário, então, que Malraux renuncie ao Museu. Ora, o Museu é o contrário do que espera Malraux, pois ele é o verdadeiro artista, na medida em que somente ele, o Museu, é capaz de fazer ressoar a essência da criação de modo neutro. Sim, o que se encontra no Museu é, antes de tudo, a essência da criação artística no instante em que todas as obras se tornam uma, um conjunto; assim, são obras sem obra específica, são ausentes de uma só pintura. Nesse instante, é ausência o que ressoa no Museu: esse emaranhando de obras é a manifestação de uma só essência, a ausência de obra. Nesse contexto, Blanchot (1971, p. 50, tradução nossa) relembra um pensamento de Kandinsky sobre a criação artística, só que o relaciona à capacidade do Museu de “transformar em obra pintada os resíduos que a desordem dos tubos jogou maravilhosamente sobre a paleta”.¹⁶⁹

Por fim, chego à conclusão de Blanchot sobre tudo o que foi evocado aqui: o Museu, as obras-primas, o imaginário, a arte moderna, a cultura, o eterno e a imagem. Qual é o sentido do Museu? Parto do Museu como lugar de realização da ausência — não só da materialização da ausência que é a obra, mas dessa ausência que repousa quando todas as obras se tornam obra nenhuma. Blanchot (1971, p. 50, tradução nossa) escreve que a arte não está mais na perfeição de uma obra, mas está em “parte alguma”¹⁷⁰. Reparo no valor que essa ausência exerce em relação ao Museu; ora, o sentido do Museu, para Blanchot, é justamente ser “parte alguma”. Isso possibilita que ele seja o espaço para a negação da vida do mundo, do artista e até mesmo da própria obra, em prol da inquietude dessa ausência que descansa sem descanso. Mas, para

¹⁶⁹ No original: « transformer en œuvre peinte les résidus que le désordre des tubes a jetés merveilleusement sur la palette ».

¹⁷⁰ No original : « nulle part ».

entender a relação da obra com o Museu, uma vez que já está claro que o Museu é precisamente imaginário — mas não o imaginário de Malraux, sempre faminto pela presença a fim de elevar as obras de arte moderna acima da própria arte, que é sem obra —, é necessário que se volte mais uma vez o olhar para a obra.

Na primeira vez que entrei no Museu do Louvre, em Paris, minha atenção estava dirigida a uma obra-prima, provavelmente a mesma procurada por todos em sua primeira visita ao Louvre: a *Monalisa*. Essa procura, essa admiração, essa fascinação despertada por essa obra de fato excluía todas as outras obras-primas para mim naquele momento. Hoje, compreendo melhor que estava sob o efeito daquela obra que me fascinou. Antes de a obra se destruir ou se entregar ao apagamento, que é o seu retorno próprio, ela conhece sua impossibilidade de se igualar à arte inteira, de ser totalmente ausente somente como a arte é em seu ser, então ela tenta se eternizar nesse instante em que se faz pintura. Entretanto, mal sabe a obra que, ao se eternizar nesse instante, ao se tornar obra, nessa tentativa de contornar a impossibilidade de se fazer arte inteira, ela já está se apagando e retornando à ausência, que, de fato, é eterna. Ao traçar alguma presença, ao entrar no Museu, ela está entrando também no Museu do Imaginário de Blanchot, aquele em que a arte inteira se torna pura ausência. Ao se tornar obra, a obra já se insere na ausência que é a própria arte inteira.

Como dito no subcapítulo anterior, dedicado a pensar a imagem e o nascimento da arte em Lascaux, a imagem é uma alegria. Sim, a imagem é o mais próximo que chegamos da ausência, desse tempo outro que ocorre em um espaço descentrado, porque ela é o limite próximo ao indefinido. Sendo a imagem fronteira, ao fixarmos o olhar sobre ela, vamos para além dela, adentramos em um movimento em que a ausência ainda não se formalizou em imagem: possibilidade anacrônica. Nas palavras de Blanchot (1971, p. 50, tradução nossa), a imagem é a “possibilidade de parar dentro do movimento: por meio dela, nós nos acreditamos mestres da ausência que se tornou forma, e a própria noite compacta parece abrir-se ao resplendor de uma claridade absoluta”.¹⁷¹ Entretanto, mesmo ela sendo uma alegria, é preciso considerar que ao lado da imagem está sempre o abismo, que é o seu próprio limite; assim, a potência da imagem advém desse abismo: ela só pode ser imagem remetendo-se eternamente a ele. Portanto, o sentido do Museu, como o da obra, é esse movimento para se tornarem ausência, confraternizarem com a sua essência ausente. Já a imagem — a qual Malraux renega por ser, ao menos em suas elucubrações, um obstáculo à arte moderna, que por sua vez consiste na

¹⁷¹ No original: « possibilité d’arrêt au sein du remuement : par elle, nous nous croyons maîtres de l’absence devenue forme, et la nuit compacte elle-même semble s’ouvrir au resplendissement d’une clarté absolue ».

própria produção de imagem — é o único canal de acesso a esse movimento da pura ausência se fazendo forma.

Para deixar mais evidente o equívoco de Malraux, Blanchot retoma uma frase em que o escritor afirma que o maior mistério existente é a nossa capacidade de retirar de nós mesmos imagens que negam o nosso nada. Blanchot (1971, p. 51, tradução nossa) conclui concordando com essa sentença, entretanto ele acrescenta a ela a seguinte frase: “a imagem, capaz de negar o nada, é também o olhar do nada sobre nós”.¹⁷² A imagem é como a pegada de *Lázaro* que marcha sem caminhar, um limite entre o sentido e o fora do sentido: de um lado, vazia, vida plena da ausência; de outro, a festa do sentido que lhe damos — “nela, avança essa sombra impotente privada de mestre, que é aquela da morte como um recomeço”¹⁷³ (BLANCHOT, 1971, p. 51, tradução e grifo nossos).

3.7.3 O *il y a*, outro nome para a obscuridade: *Lazare*, outro nome para o neutro

Quero começar — o poder de começar, de um recomeço — este subcapítulo com um texto que Blanchot dedicou a seu amigo Emmanuel Levinas. Ele foi publicado pela primeira vez em 1993 (dois anos antes da morte de Levinas), em *À la recherche d'un communisme de pensée*, de Dionys Mascolo. Esse texto leva o título *Pour l'amitié*, e Blanchot (1993, p. 16, tradução nossa) o termina cumprimentando Levinas: “esta é a minha saudação a Emmanuel Levinas, o único amigo — ah, amigo de longo tempo — de que eu sou íntimo e que me é íntimo; isso aconteceu não porque éramos jovens, mas por uma decisão deliberada, um pacto que espero nunca quebrar”.¹⁷⁴ É de conhecimento público que Blanchot e Levinas travaram uma grande amizade, amizade que durou quase 70 anos e que carrega uma partilha comum: a alteridade. Por tal motivo, toca-me profundamente identificar nessa amizade o reconhecimento do Outro como Outrem e pensar que aquilo que a obra de Blanchot anuncia — tanto quanto a obra de Levinas, só que esta por meio de um pensamento estritamente filosófico — coloca-se como horizonte nessa (não-)relação: a alteridade como primeira reflexão. Ainda que Blanchot tenha dedicado a Georges Bataille o seu famoso texto sobre a amizade, “*L'amitié*”, presente em

¹⁷² No original: « l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous ».

¹⁷³ No original: « en elle, s'avance cette sombre impuissance privée de maître, qui est celle de la mort comme recommencement ».

¹⁷⁴ No original: « C'est là mon salut à Emmanuel Levinas, le seul ami — ah, ami lointain — que je tutoie et qui me tutoie ; cela est arrivé, non pas parce que nous étions jeunes, mais par une décision délibérée, un pacte auquel j'espère ne jamais manquer ».

L'amitié (1971), também reconheço naquelas linhas seu pensamento sobre a amizade que direcionou a Levinas:

Nós devemos renunciar a conhecer aqueles a quem nos liga qualquer coisa de essencial; quero dizer, nós devemos acolhê-los na relação com o desconhecido em que eles nos acolhem, nós também, em nosso distanciamento. A amizade, essa relação sem dependência, sem episódios e na qual entra toda a simplicidade da vida, passa pelo reconhecimento da estranheza comum que não nos permite falar de nossos amigos, mas somente falar para eles, não fazer disso tema de conversas (ou artigos), mas o movimento de entendimento em que, falando-nos, eles reservam, mesmo na maior familiaridade, a distância infinita, essa separação fundamental a partir da qual o que separa se torna relação. Aqui, a discrição não está na simples recusa de informar sobre confidências (como seria rude até mesmo considerar isso), mas ela é o intervalo, o puro intervalo que, de mim a esse outro que é um amigo, mede tudo o que há entre nós, a interrupção do ser que nunca me autoriza a dispor dele, nem do meu saber sobre ele (mesmo que fosse para elogiá-lo) e que, longe de impedir toda comunicação, nos relaciona um com o outro na diferença e às vezes no silêncio da palavra¹⁷⁵ (BLANCHOT, 1971, p. 328-329, tradução nossa).

O impoder, a impossibilidade que marca a amizade e também outras formas de relação afetiva, me leva a pensar: por que temos essa necessidade de estar em companhia, sendo que essa companhia já está sempre interrompida, distante, comprometida, ainda que estejamos unidos? Estaríamos ainda esperando voltar a ser unos, tal como nos fez crer Platão ao descrever o mito do andrógino em *O Banquete*?¹⁷⁶ O que tateio a partir dessas reflexões é o seguinte: se fossemos um, Uno, não haveria necessidade do silêncio que é a palavra, testemunha de toda diferença, filha dessa diferença insuperável. Estamos, então, ao nos relacionarmos uns com os outros, cindindo ainda mais essa fissura abismal que nos une e separa a um só tempo. A *philia* que une Levinas a Blanchot, Blanchot a Levinas, tem como fundamento e palco aquilo que eles partilham, o incomunicável: a linguagem como um apelo ao Outro, que, em sua distância, não

¹⁷⁵ No original: « Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel ; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversations (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. Ici, la discrétion n'est pas dans le simple refus de faire état de confidences (comme cela serait grossier, même d'y songer), mais elle est l'intervalle, le pur intervalle qui, de moi à cet autrui qu'est un ami, mesure tout ce qu'il y a entre nous, l'interruption d'être qui ne m'autorise jamais à disposer de lui, ni de mon savoir de lui (fût-ce pour le louer) et qui, loin d'empêcher toute communication, nous rapporte l'un à l'autre dans la différence et parfois le silence de la parole ».

¹⁷⁶ “Desde então é inato nos homens o amor de uns para os outros, o amor que reestabelece nossa primitiva natureza e que, no empenho de formar dois seres um único, sana a natureza humana [...] nossa espécie só poderá ser feliz [ἡμῶν τὸ γένοϋς εὐδαιμον γένοιτο] quando realizarmos plenamente a finalidade do amor e cada um de nós encontrar o seu verdadeiro amado, retornando, assim, à sua primitiva natureza. Se isso for o que há de melhor [ἄριστον], nas presentes circunstâncias o melhor, necessariamente [ἀναγκάϊον], para cada um será o que mais aproxima-se desse desiderato, a saber: encontrar o amigo cuja natureza corresponda a suas aspirações” (PLATÃO, *O Banquete*, 193c3-8, 191c8-d3).

pode escutar, compreender, a não ser dentro dessa distância mesma que faz com que as palavras sejam silenciosas, sejam rastros. É nesse apelo silencioso que é a palavra, nessa distância que se faz palavra, que Blanchot dá forma ao pensamento sobre o neutro substantivado. Ou ainda, como aponta Bident (2010, p. 17, tradução nossa), Levinas empresta “ao neutro o poder de contribuir para o desenraizamento da ontologia heideggeriana”.¹⁷⁷

Assim, chego ao território que se avizinha a essa formalização do neutro. A fim de elucidar o ponto de divergência entre Blanchot e Levinas, de um lado, e a ontologia heideggeriana, de Outro, faz-se necessário aprofundá-lo aqui: falo, portanto, da diferença ontológica de Martin Heidegger. Em 1927, foi lançado *Sein und Zeit*, de Heidegger. Tal obra foi motivo de grande agitação intelectual no século XX, sobretudo na França e na primeira metade desse século. Em meio à temática e ao desenvolvimento integral da obra, que levam a reflexões sobre o sentido do ser e sobre o ser de modo ontológico, encontro o que, de modo geral, influenciou o pensamento levinasiano: a diferença ontológica entre ser e ente. Ainda que em *Ser e Tempo* Heidegger trabalhe exaustivamente em torno de uma analítica existencial do *Dasein*, passando pela reflexão sobre os temas mais caros a Levinas, tais como o tempo, a morte e Deus, é a possibilidade de pensar uma transcendentalidade da consciência o que mais interessa a Levinas.

Nesse sentido, o *Dasein*, enquanto ser que pode se questionar sobre o sentido do ser, é aquele que se coloca como abertura de acesso ao ser. Como explica Heidegger (2012, p. 127), “na elucidação das tarefas da ontologia surgiu a necessidade de uma ontologia fundamental, cujo tema é o ente ôntico ontologicamente assinalado, o *Dasein*, e isso de tal maneira que ela se ponha ante o problema cardeal, a saber, ante a pergunta pelo sentido de ser em geral”. Nessa linha, a diferença ontológica também reside no fato de que o humano é o único ente capaz de se questionar sobre o sentido de seu ser e do ser em geral, o que o diferencia ontologicamente dos demais entes vivos. E é justamente a tentativa heideggeriana de teorizar esse ser em geral que afasta Levinas de Heidegger. Tal tentativa fica evidente em *Ser e Tempo* quando Heidegger (2012, p. 39, p. 127) sentencia: “a indefinibilidade do ser não dispensa a pergunta pelo seu sentido, mas precisamente isso a exige”; ou ainda quando define a tarefa da fenomenologia: “Tomada em seu conteúdo-de-coisa, a fenomenologia é a ciência do ser do ente — ontologia”. Para Levinas (1947), é como se se impusesse um limite ao conhecimento pelo próprio ser que não se deixa capturar, que não aparece. É a partir dessa impossibilidade que Levinas passa a pensar neste ser que transcende o *Dasein*, o ser em geral, a partir do *il y a* (há). Algo existe,

¹⁷⁷ No original: « le premier, en prêtant au neutre le pouvoir de contribuer au déracinement de l'ontologie heideggérienne ».

algo que não se entifica, que não se apreende sob a materialização da realidade: “A corrente anônima do ser invade, submerge todo sujeito, pessoa ou coisa. A distinção sujeito-objeto, por meio da qual abordamos os existentes, não é o ponto de partida de uma meditação que aborda o ser em geral” (LEVINAS, 1998, p. 67-68).

Entretanto, tal pressuposto para uma filosofia metaontológica, por assim dizer, sobre a recusa levinasiana à ontologia heideggeriana implica aprofundar a distinção entre o projeto de ambos os filósofos, começando pela diferença entre o *es gibt* e o *il y a*. Começo por Heidegger, a fim de destacar como Levinas recepcionará essa diferença em sua filosofia. O termo *es gibt* se refere, antes de tudo, à capacidade transcendental do *Dasein* de se abrir para o ser. Nesse sentido, o ser em geral convoca o ente ôntico ontologicamente assinalado, o *Dasein*, para ser o seuguardião, como Heidegger (1973, p. 356) assinala em *Über den Humanismus* (1949): “o homem é ‘jogado’ pelo ser mesmo na verdade do ser, para que, existindo, desta maneira, guarde a verdade do ser, para que na luz do ser o ente se manifeste como o ente que efetivamente é”. Isto é, se o ser é jogado, lançado pelo ser na verdade do ser, é porque o *Dasein* — ser-aí — é constituído de um caráter correspondencial com o mundo que o cerca. Nesse contexto, como destaca Wu (2021, p. 615), Heidegger atribui à estrutura ontológica do ente que somos “uma correspondência fundamental a um acontecimento que não causamos e que, no entanto, é indissociável de nossa constituição”. Assim, se somos constituídos por uma transcendência ontológica, a totalidade de sentido sempre se encontra aberta para nós. Contudo, isso não significa dizer que esse sentido advém do mundo; ele advém da própria condição de abertura que compreende o comportamento do ser. Por esse motivo, assinalar a relação correspondencial do *Dasein* com o mundo enquanto abertura de sentido é, ao mesmo tempo, reconhecer o acontecimento do ser. Dito de outro modo, o *Dasein* se corresponde com o acontecimento do ser, e é por isso que Heidegger utiliza a expressão *es gibt* para destacar o ser enquanto substantivo, e não mais como verbo, que implicaria a ontificação do ser; ou seja, ele salienta a diferença ontológica entre ser e ente.

É desse argumento que Levinas parte para pensar esse ser-aí em sua relação com os demais entes ônticos e ontologicamente assinalados e com o ser em geral. Ora, se o ser é o acontecimento do ser, se esse acontecimento não só constitui o ente que somos, mas possibilita que nos correspondamos com o mundo, existe uma alteridade entre nós e o mundo, entre mim e o mundo, entre mim e Outrem — relação irruptiva que demarca não só a existência de um ser inalcançável, expresso aqui sob o *il y a*, mas também a existência do ser inalcançável de Outrem enquanto ente ôntico ontologicamente assinalado que me é sempre estrangeiro. Levinas (1994, p. 112) chega a escrever sobre esse acontecimento de ser, que possibilita, para ele, toda a

estranheza e violência de um apelo lançado sempre ao silêncio, tratando-se sempre de um acontecimento que não produz a realidade nem a ação das coisas existentes, mas que tão só assinala o evento, o acontecimento que é a existência.

Nesse percurso, reconhecer uma incontornável distinção entre o *es gibt* heideggeriano e o *il y a* levinasiano é essencial. Heidegger pensa o *es gibt* como algo inalcançável para o *Dasein*, pois se trata de conseguir teorizar, ontologizar, por assim dizer, o ser em geral — tarefa que Heidegger, ao final de sua vida, admitiria ser impossível, dado que toda a analítica existencial teria de ser repensada —, limitando a subjetividade do *Dasein*, que deve, por meio do acontecimento apropriador, manter-se na verdade aberto à doação do ser. Por sua vez, Levinas pensa em outra concepção e outras limitações relacionadas à subjetividade. Isto é, primeiramente, a concepção levinasiana retira o ser da perspectiva histórica e epocal de Heidegger,¹⁷⁸ deslocando-o para os fenômenos existenciais que são modos de neutralização da subjetividade. Nesse sentido, longe de poder manter-se na verdade do ser, pois não há como desvelá-la, o existente tão só pode ser neutralizado pelo ser por meio de fenômenos que funcionam como estágios de despersonalização subjetiva: o cansaço, a preguiça, o esforço e a vigília que é a insônia. Nesse sentido, o *il y a* se coloca muito mais como um elemento ameaçador à subjetividade, uma vez que o existente se vê impotente frente a qualquer correspondência com esse ser anônimo. Isso fere a subjetividade do sujeito, que passa a viver na suspensão do sentido, pois tudo é desconhecido, tudo é estrangeiro: “Nessa vigília anônima em que estou inteiramente exposto ao ser, todos os pensamentos que preenchem a minha insônia estão suspensos a nada. Eles não possuem suporte. Sou, se quiser, o objeto mais do que o sujeito de um pensamento anônimo” (LEVINAS, 1998, p. 80).

Mas então resta a pergunta: se o *il y a* é o anônimo, se sobre ele nada se sabe nem se pode saber, e se isso leva à despersonalização do sujeito, como restaria um eu (*je*) capaz de se relacionar — ainda que em uma distância infinita — com um ele (*il*)? Assim que esse sujeito existente toma consciência dessa impossibilidade, ele passa a buscar sua autodeterminação. Eis que essa busca se torna possível justamente porque “a consciência parece sobressair ao *há* por sua possibilidade de esquecê-lo e de suspendê-lo, por sua possibilidade de dormir. Ela é um

¹⁷⁸ “A palavra *Ereignis* remete a um extrato profundo do idioma alemão; *Ereignis* deriva do gótico *áugan* e do *mhd. Ougen* (*ouge, Auge*), de onde *provêm ereugen, eräugen, er-blicken, ‘im Blicken zu sich rufen, an-eignen’* (trazer à vista, apropriar-se). Para manter essa ressonância, traduz-se *Ereignis* por acontecimento apropriador, designando um advento que vinca uma época da história, conferindo-lhe uma propriedade essencial (*Eigenschaft*) e um sentido para o modo como os entes, em sua totalidade, existem no mundo. O acontecimento apropriador confere, então, sentido a uma era do mundo (*Weltgeschick*), pensada como um destinamento, um desvelamento da essência dos entes em sua verdade (*alétheia*). É nessa acepção que Heidegger interpreta a metafísica como história do Ser ou antes como história do esquecimento da verdade do Ser” (GIACÓIA, 2022, p. 4).

modo de ser, assumindo o ser, ela é a sua própria hesitação” (LEVINAS, 1998, p. 83, grifo do autor). Desse modo, a consciência apela ao inconsciente para se interromper e voltar a dormir. É a partir desse despertar da consciência, antes do sono em que ela mesma se embala, que o sujeito percebe que a sua existência pode se tornar presente, que ele pode ser definido a partir de um “é”, e não mais somente como um “eu” estraçalhado frente à ontologia. Levinas denomina esse ressurgimento do sujeito de “hipóstase”. Outrossim, é a partir desse paradoxo da consciência que se encontra a diferenciação essencial entre a alteridade levinasiana e a ontologia heideggeriana.

Para Heidegger, o *Dasein*, em sua condição privilegiada, ao se perguntar pelo sentido do ser, ao se compreender como ser particular, estaria já compreendendo o ser de Outrem, pois ambos têm a mesma estrutura ontológica. Ou seja, a relação com Outrem (o ser-com-Outrem) já estaria compreendida no exercício ontológico. Já para Levinas essa compreensão, essa consciência, ultrapassa o exercício ontológico, principalmente quando o existente se depara com Outrem e se dá conta de que sua solidão é ainda maior. Portanto, ao contrário do que diz Heidegger, não é por meio da ontologia que eu alcançaria Outrem; na verdade, é por meio da ontologia que me chega o *il y a* e que me dou conta da minha solidão diante dessa essência anônima. No mesmo movimento, percebo que esse ser ultrapassa a minha existência, a minha possibilidade de transcendência, a ponto de eu poder dizer “Há algo aí que não me chega totalmente, que não sou eu”, então eu reconheço — desconhecendo — também Outrem, por meio de seu estrangeirismo. Nesse outro sempre restará algo que me violenta com a sua aparição; o surgimento desse ente é prova de sua diferenciação e da distância que o mantém inalcançável para mim. Como afirma Levinas (1991, p. 20, tradução nossa), “tudo que dele me vem a partir do ser em geral se oferece à minha compreensão e à minha posse. Compreendo-o a partir de sua história, do seu meio, de seus hábitos. O que nele escapa à compreensão é ele, o ente”.¹⁷⁹ Nesse sentido, a relação com Outrem não pode se dar pela compreensão de si do *Dasein*, pela compreensão do Mesmo; ou seja, a relação com Outrem não passa primeiramente pela ontologia, e sim pela ética. A estranheza do Outro que me escapa encontra-se, antes de tudo, na sua existência como ente. A partir de então, Levinas desenvolverá, ao longo de *Totalité et Infini* (1961), o pensamento de uma ética como uma filosofia primeira, filosofia que, de antemão afirmo, retorna ao ente — portanto, uma filosofia ôntica:

¹⁷⁹ No original: « Tout ce qui de lui me vient à partir de l'être en général s'offre à ma compréhension et à ma possession. Je le comprends à partir de son histoire, de son milieu, de ses habitudes. Ce qui en lui échappe à la compréhension, c'est lui, l'étant ».

A relação com o ser, que actua como ontologia, consiste em neutralizar o ente para o compreender ou captar. Não é, portanto, uma relação com o outro como tal, mas a redução do Outro ao Mesmo. Tal é a definição de liberdade: manter-se contra o outro, apesar de toda a relação com o outro, assegurar a autarquia de um eu. A tematização e a conceptualização, aliás inseparáveis, não são paz com o Outro, mas supressão ou posse do Outro. A posse afirma de facto o Outro, mas no seio de uma negação da sua independência. “Eu penso” redonda em “eu posso” — numa apropriação daquilo que é, numa exploração da realidade. A ontologia como filosofia primeira é uma filosofia do poder (LEVINAS, 1980, p. 33).

De modo geral, são esses os aspectos e pontos da filosofia levinasiana que contribuíram para o desenvolvimento do neutro. Tais noções são recorrentes, como se pode ver, no pensamento blanchotiano, em que encontramos o neutro (enquanto uma variação do *il y a*) e a relação com o Outro sempre distanciada, existente em uma separação. Ao longo deste subcapítulo, trato de como essas noções são pensadas por Blanchot, por vezes em diálogo direto com Levinas, tal como em *L’entretien infini* (1969). Começo pela importante ressalva que faz Bident (2010, p. 17, tradução nossa) ao dizer que, “com Levinas, Blanchot nunca concordará com o movimento da hipóstase que deveria carregar a noção do *il y a*”¹⁸⁰ — sim, pois o neutro é o *il y a* antes da hipóstase, ou seja, antes que o anônimo seja lançado ao sono da consciência e que surja um existente capaz de afirmar um eu frente à existência anônima e impessoal.¹⁸¹ Dito isso, vejo a necessidade de defender aqui o recorte que proponho para seguir com a reflexão sobre o neutro em sua relação com o pensamento levinasiano.

Levinas e Blanchot, como já mencionado, foram amigos por muitos anos, e sua amizade se fortaleceu bastante quando ambos frequentaram a Université de Strasbourg, a partir de 1926. Foi graças a Levinas que Blanchot teve o seu primeiro contato com o pensamento fenomenológico de Heidegger, o que mais tarde, como se pode verificar em “La littérature et le droit à la mort” (1948), resultará em sua ruptura com o pensamento dialético (também a partir de seu contato com o pensamento de Alexandre Kojève).¹⁸² Assim, se das primeiras obras de Blanchot até a sua mudança mais radical, que atravessa tanto o campo político quanto o literário, é possível encontrar ainda questões ligadas a uma ontologia literária, isso se deve ao seu contato com Levinas. É o que Blanchot explicita em uma carta endereçada a Catherine

¹⁸⁰ « Avec Levinas, Blanchot ne s’accordera jamais sur le mouvement d’hypostase qui devrait emporter la notion d’*il y a* ».

¹⁸¹ Divergência que será mais profundamente exposta a partir da concepção blanchotiana de *Desastre* — no quarto capítulo deste trabalho — e também de seu deslocamento do *il y a* para o *non-savoir* de Bataille — no próximo subcapítulo.

¹⁸² Refiro-me aos cursos ministrados por Kojève entre 1933 e 1939, na École des hautes études, sob o título *La philosophie religieuse de Hegel*. Mais tarde, em 1947, eles foram publicados sob o título *Introduction à la lecture de Hegel*, pela Gallimard. Nesses cursos, Kojève une a filosofia heideggeriana à filosofia hegeliana: “para Hegel, a essência não independe da existência. Por isso o homem não existe fora da história. A fenomenologia de Hegel é, portanto, existencial, como a de Heidegger. E deve servir de base a uma ontologia” (KOJÈVE, 2002, p. 37).

David datada de 10 de novembro de 1987: “Graças a Emmanuel Levinas, sem o qual, a partir de 1927 ou 1928, eu não poderia ter começado a entender *Sein und Zeit*, é um verdadeiro choque intelectual que a leitura deste livro provocou em mim”¹⁸³ (BLANCHOT, 2008, p. 230-231, tradução nossa).

Entretanto, o que encontro em diversos textos escritos por Blanchot em que aparece o nome de Levinas está relacionado às temáticas de que trato no quarto capítulo deste trabalho. Justifico: existem quatro notas, duas em “La littérature et le droit à la mort” e duas em *L’espace littéraire*, em que o nome de Levinas aparece relacionado à problemática heideggeriana e hegeliana. No primeiro texto, Blanchot evoca Levinas a partir do livro *De l’existence à l’existant*, sob o argumento de que a literatura, não podendo escapar à sua existência, afunda-se cada vez mais no abismo do ser, que é a profundidade sem fundo. Nesse sentido, é Levinas que possibilita a saída tanto da dialética hegeliana quanto da ontologia heideggeriana. Contudo, tanto em “La littérature et le droit à la mort” — enquanto texto à parte, pois foi publicado antes da organização dos textos em livro — quanto em *La part du feu* (1949), não se tem ainda a ocorrência da palavra “neutro”. Já em *L’espace littéraire* (1955), livro que é publicado cinco anos depois de *La part du feu*, o nome de Levinas aparece novamente relacionado à ambiguidade da morte como possibilidade de uma inversão radical do sistema hegeliano — isto é, a morte não como potência de um fim último devido ao qual todas as possibilidades anteriores assumem um horizonte de sentido, mas a morte pela impossibilidade de morrer que existe nela mesma: eu sou incapaz de viver a minha morte. Nesse sentido, Blanchot (2011b, 262). cita Levinas: “a possibilidade da impossibilidade”.

Essas referências *en passant* a Levinas situam aqui algo que já foi exposto neste trabalho e que agora se aprofunda no que compete à ontologia: a oposição de Blanchot à dialética hegeliana e, agora, a superação da ontologia heideggeriana que se configura no neutro. Portanto, logo se percebe que a influência de Levinas sobre a obra blanchotiana é essencial para a “gestação” disso que veio a se chamar “neutro”. Por isso meu recorte abrange os textos em que Blanchot dialoga com Levinas de modo mais direto, tendo como temas a alteridade e o *il y a*. Refiro-me aos textos que compõem *L’entretien infini* (1969), sobretudo àqueles que compõem “La parole pluriel” e “L’absence de livre”. Porém, convém ressaltar que existem outros textos em que Blanchot dialoga com a obra levinasiana — *Écrits politiques, L’écriture du désastre* — , textos que tratam do que é abordado no quarto capítulo, que se refere à possibilidade de uma

¹⁸³ No original: « Grâce à Emmanuel Levinas, sans qui, dès 1927 ou 1928, je n’aurais pu commencer à entendre *Sein und Zeit*, c’est un véritable choc intellectuel que la lecture de ce livre provoqua en moi ».

comunidade lazariana, o que de antemão sinaliza o fundo político a partir do qual esse capítulo se constrói.

Blanchot (2010a, p. 95), no início do quinto capítulo de *L'entretien infini*, intitulado “*Connaissance de l'inconnu*”, pergunta “O que é um filósofo?” ao se referir a Levinas. Antes de adentrar nessa questão, eu gostaria de propor outra: o que é um diálogo com um outro imaginário? Se falo disso agora é porque Blanchot escreve esses textos em que dialoga com Levinas justamente em forma de diálogo, e eu seria muito tola se pensasse que isso não tem qualquer relação com o que o título faz pensar. Sim, está em questão uma conversa infinita que se funda na distância infinita entre dois polos, formando assim um elemento terceiro, a diferença que une e separa. Por isso, respondo à questão, mas respondo-a com a ressalva de minha fascinação por esses outros, Blanchot e Levinas, que me chegam por meio de um diálogo também infinito, distante, cheio de diferença e imaginário: Blanchot dialoga com Levinas a despeito de qualquer palavra ouvida, porque falar já implica um silêncio; a palavra nunca chega ao coração de Outrem a ponto de formar uma unidade: ela tão só ricocheteia sobre a face e retorna para o silêncio ao qual pertence.

Sim, Blanchot e Levinas chegam a mim, mas quando chegam é como se houvesse um rio entre nós, um rio que é impossível de atravessar, por isso a chegada é sempre lacunar, é a vida da diferença, da separação. Sobre isso, Blanchot (2010a, p. 140) escreve: “toda palavra é comando, terror, sedução, ressentimento, adulação, empreendimento; toda palavra é violência — e querer ignorá-lo pretendendo dialogar é somar a hipocrisia liberal ao otimismo dialético, para o qual a guerra é apenas uma forma de diálogo”. Isto é: um diálogo simétrico, no qual ambos os interlocutores falam, ambos têm o direito dialético de se impor a partir de um eu e outro eu; assim, somos “eus” que falam palavras diferentes e por isso mesmo idênticas, pois elas não passam de polos que excluem a diferença para garantir uma identidade entrópica. Não, quando Blanchot escreve, quando dialoga com Levinas, o que se lê é a liberação de uma diferença que não quer reconduzir ao Outro enquanto mesmo, fazendo do diálogo uma hesitante troca entre porta-vozes que se igualam: o que o diálogo blanchotiano exclui é a palavra como mediadora.

O que se lê de Blanchot para Levinas é uma descontinuidade em direção à diferença como única forma de relação possível. Parece-me que nesse diálogo encontro Blanchot deixando transparecer — mais do que argumentando, como faz nos demais textos — a sua solidão e a solidão da palavra. Está em jogo uma relação anacrônica, pois sempre já deslocada de qualquer localização temporal, espacial. E posso seguir esse diálogo para responder, junto a Blanchot, à primeira pergunta: “O que é um filósofo?”. Essa pergunta se mantém aberta e assim

se manterá; para ela, existem e hão de surgir muitas respostas, mas pode-se dizer, como diz Blanchot (2010a, p. 95), tomando de empréstimo as palavras de Bataille, que um filósofo é alguém que tem medo. Se observarmos, como Blanchot faz, esses fatos amontoados sob uma ilusão que chamamos de “história”, notaremos que todos os filósofos sentiram medo. Isso quer dizer que o medo estava lá mesmo quando a sua roupagem era outra — a covardia, a coragem, o desejo, o ímpeto. Imagino, então, Sócrates marchando a passos firmes em direção à própria morte. Chamam-no de corajoso, mas o que realmente acontece no caso de Sócrates? O que acontece com todos os outros: “Pelo pavor saímos de nós mesmos e assim fazemos a experiência assustadora daquilo que é inteiramente fora de nós e radical alteridade: o próprio exterior” (BLANCHOT, 2010a, p. 95).

Nesse movimento é que o filósofo nasce, pois quando saio de mim me deparo com o desconhecido; logo, volto, como o escravo que retorna à caverna de Platão, para contar sobre o desconhecido. Esse seria um modo de pensar o nascimento da filosofia, ou ao menos de novas filosofias. Mas é necessário ponderar: existem filosofias que não são novas, que não nascem de um confronto com o desconhecido, e sim de um confronto com a filosofia já existente sobre o desconhecido. Nessa categoria incluem-se os ditos sujeitos de medo, pois eles procuram espaços de medo para se unir e se tornar medo. Devido a esse aspecto, Blanchot (2010a, p. 96) ressalta que não se trata de sujeitos dotados de medo, mas antes de sujeitos que se descobrem no medo mediante filosofias sobre o desconhecido. Movimento que se estabelece em relação ao medo, de modo que implica tanto uma irracionalidade quanto uma racionalidade: se o pensador decide evitar o desconhecido, ele compromete sua relação com o que é fonte de suas reflexões, passando a sentir medo de sentir medo; se ele se lança ao embalo do medo, o seu medo se torna o desconhecimento de si, então a sua irracionalidade pode pô-lo defronte à violência — que não é só a do desconhecido, pois a sua própria violência pode aparecer nesse encontro.

Portanto, seria possível dizer que o que define o filósofo é o medo de sentir medo? Nesse sentido, a filosofia se distancia do medo. Blanchot (2010a, p. 96-97) nota a necessidade de atentarmos mais a esse contato com o desconhecido. Parto da primeira suposição, a de que a filosofia é o conhecimento sobre o desconhecido, ou ao menos uma relação com esse desconhecido. Pois bem, Blanchot sugere que pensemos, por um momento, que o desconhecido não pode ser apreendido ou reduzido a categorias do conhecimento filosófico. Nesse diálogo assimétrico, um dos interlocutores sugere que toda relação com o desconhecido, por meio de sentimentos que o Outro interlocutor considera não filosóficos (aqueles já mencionados aqui: medo, coragem, covardia etc.), é a única forma de contato com esse desconhecido. E isso

justamente porque, ao sentirmos tais sentimentos, pressentimos o Outro, o estrangeiro que está por vir e que, por sua vez, nos fascina a ponto de deixarmos a nós mesmos nessa sedução. Entretanto, tal argumento é refutado pelo outro interlocutor, que argumenta que essa relação com o desconhecido, baseada nesses sentimentos, não passa de um rapto para transformar esse outro, que está sob encantamento, nele mesmo, neste grande Outro:

Se, no conhecimento, seja dialético e por qualquer outro intermediário, há a apropriação do objeto pelo sujeito, e do outro pelo mesmo, e pois, finalmente, a redução do desconhecido ao já conhecido, no rapto do pavor há algo de pior, porque é o eu que se perde e o outro que se altera (BLANCHOT, 2010a, p. 97).

Isto é, se o medo for o fundamento da filosofia, ela estará condicionada a se perder sempre nessa troca “simétrica”, na qual, para o desconhecido se tornar conhecido, seria necessário um rapto em que a filosofia se transformasse eternamente em outra coisa que não ela mesma. Mas então Blanchot emerge com outra possibilidade: a de um pensamento que não se curvaria, por medo ou covardia, à compreensão que ele chama de “apropriadora” (em referência ao acontecimento apropriador heideggeriano) — necessidade de apropriação do acontecimento que se frustra pela impossibilidade de captar o instante. Portanto, a filosofia não deve ser renunciada, ao menos essa que considera os limites da compreensão e certa participação mística; Blanchot fala de Levinas:

Pelo livro de Emmanuel Levinas, onde me parece que ela [a filosofia] nunca falou de maneira tão grave, em nosso tempo, contestando — corretamente — nossas maneiras de pensar e até a nossa fácil reverência à ontologia, somos chamados a tornar-nos responsáveis por aquilo que ela essencialmente é, acolhendo, com o brilho e a exigência infinita que lhes são próprios, precisamente a ideia do Outro, quer dizer, a relação com Outrem. É como um novo ponto de partida da filosofia e um salto que ela e nós mesmos seríamos convocados a dar (BLANCHOT, 2010a, p. 98).

Nessa citação, encontro duas afirmações, uma relativa à ontologia e outra à novidade que foi o pensamento levinasiano à época. Parto da primeira. A principal crítica blanchotiana à ontologia, com ênfase na ontologia heideggeriana, se encontra em dois momentos de *L'entretien infini*. O primeiro deles é em “Connaissance de l'inconnu”, e o segundo, em “L'absence de livre”. No que diz respeito a Heidegger, Blanchot assinala que o pensamento sobre a alteridade está sempre subordinado à questão do Ser; assim, o ser-com só é abordado em submissão ao sentido maior: o do Ser. Portanto, o Ser só se reflete sobre o Outro a partir de sua própria condição. Isso implica muitas questões. (1) Vê-se no ente, no *Dasein* — enquanto ente ôntico e ontologicamente assinalado, enquanto aquele que se abre ao chamado do Ser, aquele que reflete sobre o Ser sendo, isto é, que coloca o Ser ao lado da compreensão sobre o

Ser —, uma tentativa de desvelamento desse Ser. Isso implica transformar, de certo modo, nessa relação correspondencial, Outrem em Outro: se eu compreendo o Ser, eu me aproprio cada vez mais dele. (2) Isso coloca o *Dasein* em uma posição privilegiada em relação ao Ser, sendo ele o único capaz de apreender o Ser — no sentido em que apreender é um modo de compreender. (3) A diferença ontológica “parece conchamar o pensamento e a linguagem a reconhecer no *Sein* uma palavra fundamental para o neutro, isto é, a pensar no neutro”; entretanto, por mais que a filosofia heideggeriana tenha o objetivo de se aproximar do Ser, “é necessário entendê-la também como um novo recuo diante daquilo que o pensamento parece ser incapaz de acolher a não ser sublimando” (BLANCHOT, 2010b, p. 31), isto é, o neutro.

Blanchot ainda assinala que outros pensadores que compartilham o mesmo horizonte de pensamento do qual parte Heidegger não teriam respostas muito diferentes a oferecer. Husserl, por exemplo, atribui a originalidade somente ao ego; assim, as esferas de Outrem são tão só uma apresentação para esse ego. Nesse sentido ao menos, todas as filosofias ocidentais até aquele momento consistiam em pensamentos que pensavam o Outro como o Mesmo, “e quando elas se preocupam com o Outro, este não passa de um outro eu mesmo, sendo, no melhor dos casos, igual ao eu e procurando ser reconhecido por mim como Eu (assim como eu por ele), numa luta que é por vezes luta violenta, por vezes violência apaziguada no discurso” (BLANCHOT, 2010a, p. 99). É com Levinas que o Outro perde a roupagem do Ser, que o Outro agora é o Estrangeiro, porque é o Desconhecido. Levinas, como lembra Blanchot, chega a sublinhar que, no início do pensamento filosófico, a filosofia estabelecia ainda uma relação com o Outro como Desconhecido — tal relação tinha o nome de “metafísica”.¹⁸⁴ Isso acabou sendo substituído pela necessidade de domesticação desse Desconhecido: uma vez que a filosofia não consegue apreendê-lo, o que lhe resta, em sua frustração, é esconder esse Outro ou ignorá-lo para, assim, construir um mundo diurno, onde tudo é apreensível e explicável.

Acontece que a filosofia ocidental poderia facilmente acusar a filosofia da separação — tal como proposta por Levinas — de uma filosofia do solipsismo. Mas não: Blanchot refuta tal argumento antes mesmo de ele ser considerado: “parece-me o contrário de um solipsismo [...] Estou decididamente separado de Outrem” (BLANCHOT, 2010a, p. 99). Sim, pois trata-se de uma relação na qual o outro tem de ser considerado como essencialmente Outro, Outrem que não sou eu, Outrem que não é Outrem de mim, mas em relação comigo. Relação que se impõe

¹⁸⁴ Faço a ressalva de que isso não se aplica a todos os pensadores antigos; e, mesmo dentro da filosofia de um pensador, essa relação com o Desconhecido não é concebida da mesma forma nas diferentes esferas de seu pensamento. Ou ainda, mesmo que o termo tenha surgido com Aristóteles — precisamente na *Metafísica* —, para designar o estudo geral sobre o Ser, o pensamento de ordem metafísica antecede Aristóteles. Blanchot está se referindo principalmente aos pré-socráticos, em especial a Heráclito.

com toda a violência, porque me ultrapassa infinitamente e nessa ultrapassagem “me remete ao que me ultrapassa e me escapa na medida mesma em que, nesta relação, eu sou e permaneço separado” (BLANCHOT, 2010a, p. 99). Esse é um dos maiores ganhos que, segundo Blanchot, Levinas proporcionou ao pensamento: a responsabilidade que sentimos ao considerar Outrem a partir da diferença entre nós, a partir de nossa separação.

Ao tratar dessa relação, que acontece essencialmente na separação, Blanchot propõe ao menos dois pontos pelos quais podemos considerá-la, com a observação de que esses pontos não se distinguem entre si (somente em sua forma de análise), mas, ao contrário, se endossam mutuamente. O primeiro ponto se refere à concepção cartesiana do infinito, segundo a qual o eu é capaz de pensar o infinito, isto é, aquilo que o ultrapassa. Sobre esse ponto, Blanchot (2010a, p. 100) escreve lindamente: “ele pensa então mais do que pensa”. Isto é, se eu penso o infinito, estou pensando sobre aquilo que meu pensamento não apreende, aquilo que eu não posso pensar a não ser como ultrapassagem do meu próprio poder de pensamento. Nesse sentido, estou tomando o que é exterior a mim como exterior, estou em uma relação com Outrem como Outrem. Se eu pudesse pensar o infinito como algo representável, eu estaria pensando precisamente o finito, que é algo passível de se apreender pelo pensamento. O segundo ponto se desenha a partir do desejo — aliás, da impossibilidade do desejo, tal como escreve Simone Weil (1988, p. 97) em *La pesanteur et la grâce*. A partir de tal afirmação, Blanchot pensa, Levinas pensa: essa necessidade de pensar — mais do que o pensamento, que faz com que exista uma relação na separação — é o Desejo. Na verdade, não se trata de necessidade, pois a necessidade é uma carência, uma falta que deve ser suprida. O desejo é, nesse outro sentido, metafísico. Ora, o desejo de que falo aqui, aquele sobre o qual Blanchot (2010a, p. 100) fala, é um desejo daquilo de que não há carência, daquilo que não falta; portanto, desejo que não pode ser suprido, que não pode ser satisfeito, “sendo o próprio desejo do que deve permanecer-lhe [a um em relação a Outrem] inacessível e exterior — desejo do outro enquanto outro, desejo austero, desinteressado, sem satisfação, sem nostalgia, sem retorno”. É sobre esse desejo que Weil (1988, *apud* BLANCHOT, 2010a, p. 100) pensa quando escreve que “o desejo é precisamente esta relação com o impossível, ele é a impossibilidade que se faz relação”.

Nesse mesmo movimento, retorno à questão que formulei no início deste subcapítulo: “Estariamos ainda esperando voltar a ser unos, tal como nos fez crer Platão ao descrever o mito do andrógino em *O Banquete*?”. Evidentemente que não! O interlocutor pergunta ao outro interlocutor se esse desejo metafísico, portanto filosófico — ainda que renegue, como um pai renega um filho, toda a tradição que buscou domesticar o desconhecido, o neutro —, não seria

filho do Eros de Platão, o mesmo que eu citei em relação ao mito do andrógino. Tal filiação, contudo, seria impossível, e isso justamente porque Eros simboliza o desejo nostálgico da outra parte perdida, para assim se unirem e se tornarem uma unidade, uno. Dito de outro modo, o desejo de que Platão fala é aquele de retornar ao Ser verdadeiro, ao plano inteligível, ao qual o filósofo grego devotou toda a sua obra e vida. Não, Blanchot está falando de um desejo por aquilo que nunca foi unido, desejo que permanece na separação, que se alegra com essa separação; desejo que existe sem relação de falta, que existe enquanto desejo pelo desconhecido, pelo estrangeiro. Desejo pela transcendência em que Outrem se torna propriamente o transcendente. Entretanto, antes que isso possa voltar na forma de uma transcendência em relação ao divino — ou seja, desejo de se juntar a Deus —, Blanchot (2010a, p. 101) remarca: “poderia ser que tudo o que pode afirmar-se da relação de transcendência — relação de Deus com a criatura — deva antes (eu diria no que me diz respeito: unicamente) ser aplicado à relação social. O Altíssimo, seria Outrem”.

Reparo que Blanchot faz questão de colocar entre parênteses a ressalva de que isso não se aplica ao seu pensamento, o que de certa forma contradiz aquilo que Nancy (2005, p. 184) escreve em “Résurrection de Blanchot”: “Essa insistência se junta em Blanchot à do nome de ‘Deus’, à qual será preciso retornar em outro lugar”. Mas, afinal, de que insistência fala Nancy? Desta mesma, a do neutro. Contudo, Nancy quer ressaltar que, após *L’espace littéraire* (1955), Blanchot interrompe o registro mítico em seus textos. De certa forma, isso é compreendido por Nancy como uma ressignificação da transcendência; agora, em vez de a relação apontar para o Ser — o qual Nancy insiste em nomear Deus, relacionando-o a Blanchot —, ela aponta para o desconhecido como neutro, se refazendo em uma metaontologia. Muito disso se deve à insistência de Blanchot nessa relação que em 1941, em *Thomas l’Obscur*, se configura na ressurreição do *Lázaro* morto. Nancy compreende a utilização desse termo e desse personagem como uma insistência de Blanchot em falar de Deus, só que de outra forma. É quase como se Blanchot estivesse enganado sobre a sua própria ausência de credo e agora precisasse de Nancy como um bom pastor para lhe reconduzir e rever o seu próprio engano.

Palavras duras essas minhas, eu sei, mas extremamente necessárias. Se Blanchot vê na ressurreição uma possibilidade de evocar a ambiguidade nela mesma, é porque o ato de ressuscitar implica um eclipse entre a vida e a morte: a ressurreição configura, na obra de Blanchot, uma suplementação dessa história aberta que se conhece a partir do registro mítico que também leva o nome de Bíblia. Outrossim, poderia então dizer que a insistência de Blanchot em falar do registro mítico grego, por exemplo, é uma insistência em tratar da relação de transcendência a partir dos deuses, isto é, em dar o nome de “deuses” àquilo que se configura

em dois momentos da obra blanchotiana: a busca pelo Ser da palavra; a recusa ao Ser e a afirmação do desconhecido, neutro. Mas retomemos o pensamento a partir de Weil, o que implica também assinalar essas diferenças, inclusive interpretativas, no pensamento blanchotiano acerca da transcendência. Ora, não é necessário que nos voltemos à figura do Altíssimo — de antemão desfigurada, pois impossível de ser imaginada, a não ser que partamos de certas concepções ocidentais a respeito da figura de Deus, representada geralmente pela figura caricata do homem europeu — para pensar a distância contida nessa relação. É preciso somente que eu me volte, que nos voltemos, ao rosto, ao argumento do rosto levinasiano:

— O rosto — mas eu reconheço que o nome dificulta — é, pelo contrário, esta presença que eu não posso dominar com o olhar, que transborda sempre a representação que eu posso fazer dele e toda forma, toda imagem, toda visão, toda ideia onde eu pudesse afirmá-lo, pará-lo ou somente deixá-lo ser presente. O rosto — isto me parece ser essencial — é esta experiência que eu faço, quando diante desta face que se oferece a mim sem resistência, eu vejo levantar-se, “do fundo destes olhos sem defesa”, a partir desta fraqueza, desta impotência, aquilo que se entrega radicalmente a meu poder e o recusa absolutamente, transformando o meu maior poder em im-possibilidade. Diante do rosto, menciona Levinas, *eu não posso mais poder*. E o rosto é isto: diante da impossibilidade de matar — o “não matarás” — pronuncia-se a partir mesmo daquilo que se expõe completamente a meu poder de matar (BLANCHOT, 2010a, p. 102, grifo do autor).

Assim Blanchot chega à ética levinasiana. A nossa impotência para capturar Outrem, para capturar a face dele que nos é oferecida sem qualquer resistência: é desse encontro nessa infinita distância que surge a ética. Portanto, Blanchot conclui que, se nessa relação, ametafísica é o desejo pela transcendência, em que Outrem se torna o transcendente, a transcendência mesma assume, antes de tudo, uma ordem moral. Afinal, a face de Outrem que me é oferecida é medida por uma relação primeiramente ética, segundo a qual a impossibilidade de se apropriar de Outrem implica a proibição de matá-lo, ou seja, de se apropriar da vida de Outrem e transformá-la em morte. Como Blanchot (2010a, p. 102) complementa, “é preciso então dizer que a filosofia primeira não é a ontologia, a preocupação, a questão ou o apelo do Ser, mas a ética, a obrigação em relação a Outrem”. Alteridade que advém justamente como resposta outra à filosofia ética, segundo a qual a ética se fundamenta na relação com Outrem concebido a partir do mesmo Mesmo.

Como Blanchot ressalta, Levinas fala isso dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1947, isto é, num momento em que reina total descrença em relação à ética. Talvez esse colapso moral advenha também de uma estrutura fundada sobre a lógica do Mesmo; contudo, essas são afirmações que devem ser tratadas com uma rígida análise, tratamento que será dado a elas no quarto capítulo deste trabalho. Mas eis que esse Outrem — exprimido pela

face do rosto, presença exterior — fala. E, ao falar, ocorre a sua revelação, não no sentido de que a palavra revela algo do Ser — “nem velada, nem desvelada” (BLANCHOT, 2010a, p. 103) —, mas no sentido de que revela Outrem em sua alteridade que não pode ser transposta por um eu. Por isso a revelação de Outrem em sua afirmação, para além da presença do próprio exterior que é o seu rosto, acontece nessa relação que de antemão ocorre em uma não-relação.

Tal como Levinas diz e Blanchot reafirma, essa relação entre dois absolutos que nunca se fundem é propriamente a linguagem. Portanto, quando eu falo ao Outro, essa palavra é a própria exterioridade falando, pois é assim que o Outro a recebe. Assim, falar, antes de tudo, é apelar ao Outro por meio da estranheza, porque, se eu falo a Outrem, essa fala é a pura diferença e distância que se faz relação. Isto é, a linguagem é a própria diferença, a própria distância e a própria estranheza: se houvesse algo em comum, comum mesmo, entre mim e Outrem, seríamos um, e nada precisaria ser comunicado; o silêncio seria a própria linguagem. Nesse sentido, como quis a ética até a filosofia levinasiana emergir, poder-se-ia pensar em uma lei do Mesmo segundo a qual não existiria mais rosto nem linguagem. Por outro lado, não é na ausência de rosto que ocorre a semelhança; é com base na diferença da imposição do rosto que, de tantos rostos, passando sempre de um a Outro, se chega ao rosto neutro, desfigurado. Reparem: um rosto desfigurado não é um rosto ausente; a sua imposição é sinal de algo além do sentido, além da imagem, além do que se vê — algo sempre já inacessível e distante. Mas, de tanto olhá-lo profundamente, eu adentro no espaço além do sentido e do tempo, espaço do qual a imagem é portal de acesso.

Esse espaço está longe de ser o espaço particular de Outrem: ele é o espaço do grande Outro, da neutralidade pura. Espaço descentralizado de cuja inacessibilidade a linguagem é testemunho. Dito de outro modo: a imagem é um portal de acesso a esse espaço outro, mas a linguagem é fruto da distância que há entre mim e esse espaço que aqui se configura na exterioridade que é Outrem. Não quero dizer que Outrem esteja nesse espaço, mas a distância e a diferença entre nós nos ultrapassam e se exprimem como linguagem. Mas vocês poderiam me perguntar: e a literatura? Pois bem, a literatura não é a linguagem que existe entre mim e Outrem; ela é justamente a subversão dessa linguagem ordinária, ela é outro portal de acesso ao fora do sentido, do tempo e do espaço; outrossim, estou tratando aqui do discurso oral.

Retorno à linguagem ordinária, essa que é fruto e produtora da diferença que há no discurso: “Todo discurso verdadeiro, diz Levinas solenemente, é um discurso com Deus, não conversa entre iguais” (BLANCHOT, 2010a, p. 105). Para além de fazer uma referência teológica, como indica Blanchot, essa afirmação levinasiana aponta tanto para a distância quanto para a assimetria do diálogo, ora porque Deus simboliza a imensa distância entre mim

e Outrem, ora porque o Altíssimo simboliza alguém que está sempre acima de mim — nunca estamos no mesmo plano. Outra objeção que poderia ser feita diz respeito à linguagem comum: “Se partilharmos uma linguagem, isso nos colocaria em igualdade”, poderia alguém me confrontar. Mas não: na relação com Outrem não há partilha comum de subjetividade; não há ainda uma partilha de identidade ou de existência, e a linguagem é fruto justamente desse impartilhável.

Desse modo, a linguagem é uma manifestação ímpar: ela sempre presta assistência a si mesma, de modo que quando falamos estamos sempre lidando com a hesitação entre a falta e a abundância de sentido. “Falar desvia de todo o visível e invisível. Falar não é ver. Falar libera o pensamento da exigência ótica que, na tradição ocidental, submete há milênios nossa aproximação dos seres e convida-nos a pensar somente com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz” (LEVINAS *apud* BLANCHOT, 2010a, p. 106). Tal poder, Blanchot confere também à escrita: quando leio, sinto essa hesitação do sentido, sempre entre a abundância e a ausência. É assim que a fala e a escrita rompem com toda relação óptica, rompem com a relação de claridade; falar e escrever consistem na revelação de que existe Outrem, Outro, algo que me ultrapassa. Essa ultrapassagem nos coloca diante do mistério, o qual nunca poderemos desvendar. Tal mistério aparece na obra de Maurice Blanchot (2010a, p. 106) sob vários nomes — sob um rosto desfigurado que por vezes se chama “o Desconhecido, o Estrangeiro, o Proletariado, mas também Altíssimo, ou ainda Mestre”. A essas alcunhas, adiciono ainda: *vagabond*, imigrante, *Lázaro*, judeu errante, apátrida, mambembe — isto é, todos aqueles outros que pertencem a lugar algum e que nos colocam defronte ao estrangeirismo, aodesconhecido.

3.7.4 O *non-savoir*,¹⁸⁵ a experiência e o neutro: (não-)lugares em que *Lázaro* habita?

Entre 1930 e 1939, Eugen Fink publica *Studien zur phänomenologie*, livro em que aborda as manifestações ambíguas da consciência a partir dos temas “sono, sonho, insônia [que Fink compreende por] ‘*non-savoir* do *Ser* e do ente’”¹⁸⁶ (BIDENT, 2010, p. 16, tradução nossa e grifo nosso). Bident (2010, p. 16, tradução nossa) chama a nossa atenção para o fato de que 1939 é o ano que precede o encontro de Blanchot e Bataille; a partir desse encontro, o *non-savoir* passará a ocupar o lugar que até aquele momento era ocupado pelo *il y a* levinasiano: “o

¹⁸⁵ Assim como o conceito de *il y a*, o conceito de *non-savoir* não será traduzido. Opto por manter os conceitos em sua língua original a fim de que na tradução não se percam os seus sentidos, mesmo porque traduzi-los implicaria fornecer uma justificativa de seu sentido que não caberia apenas em uma tradução literal.

¹⁸⁶ No original: « sommeil, rêve, insomnie, [...] < non-savoir de l'être de l'étant > ».

non-savoir ocupará em seu diálogo [de Blanchot e Bataille] o lugar do *il y a* na troca com Levinas. Em Bataille, Blanchot e Levinas, são três formas de vacilação da fenomenologia heideggeriana a que nós assistimos”.¹⁸⁷ A partir desse conceito, que Bataille empresta inicialmente de Fink, se desenvolverá a noção de experiência interior: ela não só se relaciona com a experiência exterior, mas ambas se fundem em uma só. O mesmo acontece com outras noções que normalmente são pensadas como antagônicas: impossível e possível, sujeito e objeto. Entretanto, como Bident (2010, p. 16, tradução nossa) ressalta, o *non-savoir* pode ser compreendido enquanto forma escrita do neutro, como indica uma “experiência descrita em 16 de outubro de 1939¹⁸⁸ no diário de Bataille, descrita para não ser escrita, e descrita no neutro singular”.¹⁸⁹

Encontro, em uma nota autobiográfica escrita por Bataille em algum momento de 1958, a seguinte aparição do nome de Blanchot:

Encontra Maurice Blanchot no fim de 1940, a quem logo o ligam a admiração e o acordo. Antes de ter terminado *O culpado* [texto que seria republicado somente em 1961], resolve, no fim de 1941, escrever *A experiência interior* [1943], concluindo-a antes do final do ano seguinte (BATAILLE, 2016, p. 12).

Essa nota comprova a importância desse encontro e indica como ele reverberou na obra de ambos os pensadores. Outro ponto é que nesses livros — que mais tarde, somados a *Sur Nietzsche: volonté de chance* (1945), formariam *La Somme athéologique*¹⁹⁰ — o nome de

¹⁸⁷ No original: « le non-savoir occupera dans leur dialogue la place de l’*il y a* dans l’échange avec Levinas. Chez Bataille, Blanchot et Levinas, c’est à trois formes de vacillement de la phénoménologie heideggerienne que nous assistons ».

¹⁸⁸ Bident se refere a um texto, mais precisamente a uma passagem dele, presente em *Le coupable* (1939, 1961): “Eu tive que parar de escrever. Fui, como frequentemente eu faço, sentar-me diante da janela aberta: mal sentado, caí em uma espécie de êxtase. Desta vez, eu não duvidei mais, como, dolorosamente, eu havia feito no dia anterior, que tal estado era mais intenso do que a voluptuosidade erótica. Não vejo nada: isso não é nem visível nem sensível. Aquilo deixa triste e pesado de não morrer. [...] O que está lá é inteiramente a medida do pavor”. O ‘aquilo’, o ‘o que está lá’, sublinha cada vez que Bataille, em itálico, também chama ‘o NADA’, que ele chegará a aumentar, traduzindo assim em letras capitais uma outra variação do neutro” (BIDENT, 2010, p. 17). No original: « « J’ai dû m’arrêter d’écrire. J’ai été, comme, souvent, je le fais, m’asseoir devant la fenêtre ouverte: à peine assis, je suis tombé dans une sorte d’extase. Cette fois, je ne doutais plus, comme, douloureusement, je l’avais fait la veille, qu’un tel état ne fût plus intense que la volupté érotique. Je ne vois rien: cela n’est ni visible ni sensible. Cela rend triste et lourd de ne pas mourir. [...] Ce qui est là est entièrement à la mesure de l’effroi. » Le « cela », le « ce qui est là », souligne chaque fois Bataille, en italiques, appelle aussi « le RIEN », qu’il lui arrivera de majorer, traduisant ainsi en lettres capitales une autre variation du neutre ».

¹⁸⁹ No original: « ce que souligne cette expérience décrite le 16 octobre 1939 dans le journal de Bataille, décrite de n’être pas écrite, et décrite au neutre singulier ».

¹⁹⁰ Projeto que Bataille jamais concluiu. O título, “*Suma ateológica*”, faz referência à obra de São Tomás de Aquino intitulada *Suma teológica* (1485). Nesse sentido: “O *a* privativo de ateológica deixa claro, a *suma* é um trabalho de luto, do luto de Deus. Mas não só. Há pelo menos dois outros grandes lutos sendo elaborados aí: o de Laure (Colette Peignot, a ‘santa do abismo’, morta, em 7 de novembro de 1938, na casa onde morava com Bataille); e o da ‘comunidade’ *Acéphale*, cujo fim desencadeia a redação do estranho diário que se tornará *O culpado*” (SCHEIBE, 2016, p. 12). A isso, ainda acrescento algo a respeito da data em que Bataille começou de fato a escrever *O culpado*: “A data em que começo a escrever (5 de setembro de 1939) não é uma coincidência. Começo

Blanchot é recorrente. Entretanto, parece-me que em *L'Expérience intérieure*, que Bataille começou a escrever um ano após conhecer Blanchot, o nome deste ressoa com maior vivacidade toda vez que Bataille reclama a experiência interior em sua relação com o *non-savoir*, especificamente quando se trata de pensar a autoridade dessa experiência. Ressonância que se desenha também na obra de Blanchot, tanto na segunda parte de *L'entretien infini*, que leva o título de “L'Expérience limite”, quanto no capítulo dessa segunda parte que tem esse mesmo título. Afinal, quais são essas ressonâncias e de que forma elas contribuem para se pensar, de um lado, a experiência do neutro e, de outro, a experiência interior em relação ao *non-savoir*?

Começo com Bataille. Antes de tudo, se mostra essencial indicar que Bataille (2016, p. 36) faz questão de explicar que não pode “assegurar a homogeneidade do projeto”:

A experiência interior, por não poder ter princípio nem num dogma (atitude moral), nem na ciência (o saber não pode ser nem seu fim nem sua origem), nem na busca de estados enriquecedores (atitude estética, experimental), também não pode ter outro anseio nem outro fim que não ela própria. Abrindo-me à experiência interior, postulei seu valor, sua autoridade. Não posso de agora em diante ter outro valor nem outra autoridade. Valor, autoridade implicam o rigor de um método, a existência de uma comunidade (BATAILLE, 2016, p. 37).

Aproximo-me, então, de duas noções essenciais com base nas quais os argumentos vão aqui se construir e se entrecruzar: experiência interior e autoridade. Ambas as noções estão diretamente relacionadas para Bataille. Isto é, se de um lado temos o que Bataille (2016, p. 37) denomina “experiência interior” — que, para além dos planos que serão explorados aqui, se desenha como uma “viagem ao extremo possível do homem” —, de outro temos a autoridade dessa experiência, que já foi subvertida, ao longo da história, por diversas instituições. Isso me permite afirmar que a autoridade da experiência se tornou, no contexto dessas instituições, a autoridade sobre a experiência. Inversão que posso identificar, a partir do que Bataille faz ver, nas instituições que buscam dominar o espírito. Tal domínio via de regra tem três finalidades: (1) em relação à instituição religiosa, o fim moral, e, como bem lembra Bataille, em relação ao budismo, a supressão da dor; (2) em relação às instituições de conhecimento, o próprio conhecimento é o fim dessa experiência, e não ela mesma; (3) no caso da experiência estética, a finalidade é o sublime artístico.

Vejam bem, a reinversão que Bataille propõe não consiste em suprimir esses domínios, mas em reuni-los todos na experiência e subvertê-los em submissão a essa viagem interior.

em razão dos acontecimentos, mas não é para falar deles” (BATAILLE, 1976 *apud* SCHEIBE, 2016, p. 12). Tais acontecimentos consistem em: (1) Bataille acabara de romper com os “membros” do *Acéphale*, projeto no qual ele se dedicou a realizar alguma experiência com o sagrado por meio de uma comunidade negativa; (2) na mesma semana, no dia 1º de julho de 1939, se inicia a Segunda Guerra Mundial.

Nesse sentido, a separação desses domínios implica justamente a imposição da sua autoridade sobre a experiência (cada um a seu modo), e não a abertura de espaço para que esta não fique sob seu controle. Bataille menciona, por exemplo, a supressão dessa experiência imposta pelo desenvolvimento disso que chamamos “inteligência”: tudo aquilo que escapa ao domínio analítico, ao desempenho primoroso do córtex pré-frontal, é ejetado para fora do campo daquilo que é considerado válido e importante. Por isso a proposta de Bataille consiste em chegar ao extremo do possível do humano, o que se coloca violentamente nestas linhas: “seria preciso ver nela uma soma de operações distintas, umas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo o problema a retomar. É apenas de dentro, vivenciada até a agonia do transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo tem de separar” (BATAILLE, 2016, p. 39). Também por isso volto à fusão entre os duplos antagônicos. Ora, é nessa experiência que se reúne o sujeito e o objeto, o possível e o impossível, pois é nela que não há mais separação.

Uma vez anunciado aquilo em que consiste a experiência interior, ao menos na medida em que a linguagem me permite falar dela, adentro a segunda parte de *L'Expérience intérieure*, que se chama “Le supplice”. Esse salto que dou em direção ao suplício se justifica, para mim, pela aproximação que quero prontamente fazer entre o *non-savoir*, o neutro e Blanchot. Outrossim, isso possibilita que eu me debruce posteriormente sobre aquilo que se inscreve sob a denominação *experiência-limite*. O que se experiencia que faz dessa experiência também um suplício? Quando Bataille (2016, p. 72) diz que a experiência interior é a experiência do extremo do possível, é então que se encontra o suplício na experiência: “por definição, o extremo do possível é esse ponto onde, apesar da posição ininteligível para ele que tem no ser, um homem, tendo se desvencilhado do engodo e do temor, avança tão longe que não se pode conceber uma possibilidade de ir mais longe”. Sim, é com passos firmes, em direção a essa experiência, que o humano deve caminhar, deixando-se absorver pelos estados dessa mesma experiência. Tais estados vão do êxtase e do riso à fome, à angústia e ao desespero.

Sim, senhores: Bataille está falando de uma experiência real à qual ele se submete. Em certos momentos, Bataille descreve seus estados fisiológicos, aos quais ele se submete ao mesmo tempo que suplica a Deus que lhe dê a noite, que lhe dê a morte. O extremo do possível, para Bataille, é justamente a morte, e é no transe que a antecede que se vive a experiência de se fundir com o não-sentido — ou seja, a morte enquanto experiência, e não o estar morto, pois estar morto é o que os humanos fazem para não se submeter a essa experiência do divino que implica a ausência de domínio sobre si e sobre a experiência. Eis que chego ao momento em que o não-sentido é prefigurado em não-saber. Bataille (2016, p. 80) escreve:

[...] devemos imitar em Deus (Jesus) a degradação, a agonia, o momento de “não-saber” do “*lamma sabachtani*”; bebido até a borra, o cristianismo é ausência de salvação, desespero de Deus. Ele desfalece, já que chega a seus fins sem fôlego. A agonia de Deus na pessoa do homem é fatal, é o abismo em que a vertigem solicitava que caísse.

O sacrifício de Jesus, o de Deus, portanto, não consiste no flagelo — esse é o caminho para a experiência. O sacrifício de Deus consiste precisamente em não saber, em se submeter a uma experiência não só desconhecida, mas do desconhecido. É nesse ponto que Bataille relaciona o não-saber com a nudez: trata-se, antes de tudo, de um jogo que se estabelece a partir do não-saber e da nudez. Ora, no extremo do limite, chego a um momento em que aquilo que eu já não sabia agora eu sei, pois me foi desnudado. Contudo, o saber logo se perde, pois vem o não-saber e o desnuda novamente: “se o não-sentido é o sentido, o sentido que é o não-sentido se perde, volta a ser não-sentido (sem parada possível)” (BATAILLE, 2016, p. 86). Assim, a experiência de não saber está diretamente ligada ao êxtase e ao seu desaparecimento, fugacidade inapreensível. O não-saber consiste, então, na angústia de comunicar o êxtase que se dá no intervalo entre saber e não saber. Esse êxtase, ainda que fugaz, se dá na teopatia, enquanto momento de pura compatibilidade entre a contemplação e a ação, momento em que se é Deus. Momento a que a experiência interior almeja chegar, momento em que ocorre a supressão do sujeito e do objeto. Como ressalta Bataille, esse se mostra o único momento em que o sujeito não toma o objeto como posse e não busca fazer dele um *ipse*. Essa experiência faz com que Bataille se questione acerca das metas e da autoridade da experiência, com medo de que ela se estabeleça somente em um vazio. Não, o *non-savoir* não é um vazio, mas algo que ultrapassa a pura ausência, assim como o neutro blanchotiano!

É então que Bataille menciona uma conversa que teve com Blanchot acerca de suas preocupações. Blanchot prontamente lhe responde: “Ele me diz que a própria experiência é a autoridade e acrescenta, a respeito dessa autoridade, que ela deve ser expiada” (BATAILLE, 2016, p. 86-87). É nesse sentido que a experiência interior, enquanto êxtase teopático, se torna operação soberana. Ora, se a autoridade é a própria experiência, se a autoridade extrai a si mesma da experiência, a ela, à autoridade, cabe vigiar-se para que não permaneça, para que não se fixe no tempo, perdendo assim o seu poder de êxtase. Toda experiência de êxtase que se estende no tempo, na duração, deixa de ser extasiante, torna-se somente saber, deixa de ser pura fruição. Portanto, a expiação da autenticidade da autoridade não permite que a experiência seja plena; logo, a experiência se faz impotência — autodestrutiva e ausente de duração. Ao menos a experiência tem de ser essa ausência quando tudo retorna ao campo organizado dos humanos, no momento de sua separação do não-saber.

É por meio dessa presença desaparecida que trato de Bataille — sim, mas de um outro Bataille, aquele que se tece sob os olhos blanchotianos. Ao falar de Bataille, Blanchot se recusa a fixar-se em um relato sobre a presença desaparecida, ensejando, assim, outra recusa: a de traçar roteiros para a leitura dos livros de Bataille — *L'Expérience intérieure*, *Le coupable*, *La Part maudite* (1949) e *Madame Edwarda* (1941). Não, Blanchot não quer se ater a comentários, a epítetos que tornariam a obra batailliana qualificada para ser lida; ele quer, isso sim, pensar junto com a ausência, e não somente quando ela se torna presença desaparecida. Mas o desaparecimento da presença não consistiria naquilo que conheço como ausência, isto é, algo que se esvai deixando para trás o nada? Relembro o que Blanchot diz: quando não há nada, é lá onde o Ser está. Pensar com a ausência pode ser pensar essa ausência como lugar de tudo e nada, sobre o qual nada sei, mas que passo a conhecer quando chego ao limite do extremo. É então que esse saber se torna *non-savoir* novamente, pois mais uma vez ele é desnudado. Mas isso não é o neutro? Talvez, mas lembro também que o neutro não se deixa apreender; ou será que o neutro se deixa apreender para depois neutralizar essa apreensão, e assim infinitamente? Tomo, inicialmente, a experiência interior — ou ainda, como Blanchot a chama, a experiência-limite — como companhia reflexiva. Como já ressalté neste subcapítulo, estou diante da afirmação de um pensamento, por meio de uma obra, de um livro, em que a escrita se faz testemunho de uma pesquisa profunda e extrema. Blanchot (2007a, p. 185) sabe bem disso, portanto se recusa a tecer caminhos de leitura nas obras bataillianas, preferindo tão só estar junto a essas obras, de modo que sua leitura se mantenha “intacta em seu acordo mais inocente com um pensamento preservado”.

O que encontro na leitura feita por Blanchot é um discurso de acompanhamento que começa, antes de tudo, por pensar a experiência que Bataille propõe. Assim, Blanchot (2007a, p. 185) inicia dizendo: “A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão”. Tal decisão implica a consciência sobre a impossibilidade de apaziguamento, de consolação ou de repouso em verdades, estejam elas no âmbito da crença ou do saber. Lembro que o saber aqui se insere no jogo de seu próprio apagamento. Portanto, categorias como conhecimento científico ou crença são contestadas por Bataille, pela experiência que ele propõe, a partir da contestação de toda a história, seja ela sistêmica — da ordem da filosofia, da ciência —, seja ela possibilidade de acesso a um além-mundo ou termo absoluto — o que religiosamente se configura nas “imagens” de Deus, da Eternidade, do Ser, do Bem, da Unidade ou da verdade divina. Em ambos os casos, a autoridade sobre a experiência implica uma renúncia de si mesmo para o acesso a outro fim: o saber (sistêmico ou não).

Nesse sentido, reconheço a necessidade do domínio humano sobre as experiências que visam somente ao momento do êxtase, do não-saber. Acontece que, enquanto Descartes se submete à dúvida metódica, Bataille se submete a uma experiência que não o humilha, mas é capaz de libertá-lo da servidão à autoridade sobre a experiência. Portanto, Bataille propõe que o humano comece a ser tudo, mas não tudo no sentido em que já o é. Dito de outro modo: ele propõe que o humano seja tudo, que ele seja o todo absoluto no instante do êxtase, que ele não tenha de renunciar a si para garantir a verdade do todo — renúncia que implica necessariamente uma eterna divisão entre sujeito e objeto, Deus e humano, conhecimento e não-conhecimento. Sim, pois no momento do êxtase esse humano ascende ao conhecimento do todo — para logo esquecê-lo.

Blanchot (2007a, p. 185, grifo do autor) fala, nesse sentido, sobre o fim da história: “Não se deveria dizer que a partir de agora a história de certo modo *se encerra*?”. De certa forma, sim. Mas por que “de certa forma”? Porque restam dúvidas sobre isso, dúvidas sobre se conseguiríamos chegar a tanto. Blanchot nos acusa, se acusa. Ora, as dúvidas são propriamente nossas. Quem duvida em nós é nosso eu. O fim da história não é possível a um eu pequeno e fraco, do qual Bataille quer se libertar, quer nos libertar. Muito disso, como ainda será exposto aqui, se mede por aquilo que ressoa de Nietzsche em Bataille; a possibilidade de chegar ao extremo é, em alguma medida, a possibilidade de chegar ao super-homem nietzschiano. E, nesse contexto, sabe-se bem o quanto Nietzsche recusou a fraqueza humana travestida de moral. Para esse humano fraco, não há um fim que caberia a todos juntos, um fim da história; para ele, para essa pequena razão, sempre dotada de um ego em frangalhos, triturado, humilhado e massacrado, há somente o fim egoísta, o seu próprio e único fim:

Para todos, a história, sob uma forma ou outra, chega ao seu fim (“tirante desenlace”): para o homem da grande razão, porque ele se pensa como todo e porque ele trabalha sem descanso para tornar o mundo razoável; para o homem da pequena razão, porque, numa história furiosa e privada de fim, o fim a cada momento é como se já fora dado; para o homem da crença, porque de ora em diante o além termina a história, gloriosa e eternamente. Sim, refletindo bem, vivemos todos mais ou menos na perspectiva da história terminada, já sentados na beira do rio, morrendo e renascendo, contentes de um contentamento que é o do universo, logo de Deus pela beatitude e pelo saber (BLANCHOT, 2007a, p. 186).

Blanchot apresenta três formas constitutivas desse pequeno eu, dessa pequena razão: ora grande, dotada de toda a racionalidade; ora pequena, incapaz de justificar a experiência a não ser pelo absurdo (o que já implica uma atribuição de sentido: tudo aquilo que excede a minha pequena razão não tem sentido, é absurdo, por isso não deve existir a não ser como absurdo); ora justificada na consciência de Deus, este ser que por amor e benevolência terminaria a

história de cada um sob a garantia da vida eterna. Nesse sentido, a obra de Bataille é testemunho que rebenta totalmente essa tríade autoritária. A paixão pelo pensamento negativo, em Bataille, não só possibilita outra experiência humana — de acabamento de si e, assim, de todos —, mas também se faz experiência, colocando-se a partir da ação negativa. Isto é, quando eu nego a natureza e a noção de ser natural, torno-me livre ao mesmo tempo que me escravizo ao trabalho de me produzir e, me produzindo, produzo o mundo. Que poder transformador seria esse da ação negativa? Posso negar tudo, fazer do meu descontentamento um poder, um poder sobre o absoluto. Entretanto, “tão-logo dito isso, esbarramos com esse dizer como com a impossibilidade que nos arremessa para trás, como se, dizendo-o, nos arriscássemos ao mesmo tempo a apagar o discurso” (BLANCHOT, 2007a, p. 187). Risco que reivindica outro caminho para a negatividade: não, Bataille não sugere que o humano encontre formas outras, dessa vez por meio da ação negativa, para exercer autoridade sobre a experiência interior. Portanto, a contestação que faz Blanchot, em seu acompanhamento do movimento batailliano, é a mesma que Bataille elucubra: o humano não pode esgotar a negatividade por meio da ação. Assim, a única forma de se aproximar do absoluto é se igualando a ele no momento do êxtase — fundindo-se, desse modo, a essa consciência absoluta. Mas Blanchot faz uma ressalva: mais importante ainda, ou tão importante quanto, é a paixão pelo negativo. É essa paixão que faz com que nós, após experimentarmos o êxtase, continuemos retornando ao estado do *non-savoir* para, então, suspender tudo e buscar a experiência, e assim infinitamente.

É nesse momento que Blanchot me inicia em uma de suas leituras mais belas de Bataille, a qual busco também acompanhar — assim como Blanchot faz em relação a Bataille — e expor aqui. (1) Há o humano, esse ser atravessado pela história da autoridade, que está já satisfeito, isto é, suas necessidades estão supridas, ou ao menos é isso que ele pensa. Sua vida não começa nem termina, ela é tão só a ilusão de uma totalidade forjada sob uma autoridade que não é a da experiência. Não, esse humano não vive a experiência interior. (2) Blanchot (2007a, p. 187) diz: “A experiência-limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que ele atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito ‘em tudo’, a pura falta, ali onde no entanto há consumação de ser”. Por isso a experiência-limite se dá naquilo que existe fora desse humano; para quem tudo conhece, ela é o desconhecido, por isso inacessível, por isso exterior, por isso *non-savoir*.

Assinalo que, com esse argumento, Bataille e Blanchot não buscam recusar o poder do descontentamento, o poder do não. Afinal, a negação faz parte da experiência. O que ambos os autores propõem é outro reconhecimento, do qual a negação também participa, o qual ela também frequenta: falo da falta essencial à qual o humano pertence e que lhe autoriza a colocar

a si em questão. “Pertencer”: sim, um pertencimento despertencido; relação neutra que subtrai sempre a si mesma em qualquer equação. Senhores, senhoras: o que nos propõe Bataille é uma outra negatividade, uma negatividade à qual nada mais pode ser negado, uma negatividade que Bataille chama lindamente de “negatividade sem emprego”. Eu poderia dizer que Bataille quer encontrar-se com *Lázaro* e que sua busca se faz testemunho dessa vontade. Acompanhem-me, por favor: (1) ao homem é dada, pela morte, a capacidade de morrer, pois sobre a morte não existe também autoridade alguma; (2) essa capacidade de morrer é mais do que suficiente para que esse humano adentre na morte, e disso, dessa negação à natureza e à vida que também é a morte, o humano fez um poder — não um poder sobre a morte, mas uma instrumentalização da capacidade que lhe foi dada; (3) a morte excede tanto esse humano com aquilo que dela sobra nele, que ele não consegue instrumentalizar totalmente essa capacidade em sua negação do mundo (pelo trabalho, pela produção), restando-lhe ainda morte; (4) esse humano está em sua alienação calculada em relação a esse excesso de morte, mas ele é convidado a romper com tal alienação a cada vez que descobre a morte de Outrem, e é nesse momento que surge uma exigência outra: a “de despendar, não mais de triunfar, mas de fracassar, não mais de realizar obras e falar utilmente, mas de falar em vão e de tornar-se ocioso, exigência cujo limite está dado na ‘experiência interior’” (BLANCHOT, 2007a, p. 188).

Essa experiência faz com que Bataille seja encarado como místico, como aquele que porta um saber para além do visível, aquele que é normalmente tido pelos humanos comportados em seus poderes de ação, de saber e de discurso como desqualificado para pensar a seriedade exigida pela vida diurna. Por tal descrédito, Blanchot questiona como pode Bataille insistir na proposta dessa experiência para esses humanos. Ou ainda: como pode pensar Bataille que esse poder absoluto — que aqui se refere à totalidade, poder sobre o todo diurno e sistêmico — poderia ser superado? Não, esse humano sistêmico não pode, ele não pode verdadeiramente se colocar em questão, ainda que sinta os prenúncios da morte ao seu redor. Acontece que Bataille sabe bem disso, mas insiste na proposta porque a experiência que ele propõe é da ordem do acontecimento e, portanto, excede o aparecimento da possibilidade fortuitamente à disposição.

Estou diante de duas noções de possibilidade que exigem, antes de tudo, uma explanação sobre o excesso. Primeiramente, devo levar em consideração que esse acontecimento abre no ser humano um espaço para um transbordamento. Isto é, há um tanto de morte que transborda em algum momento, pois não consigo empregá-lo na atividade. Isso comprova que nem tudo está inscrito no horizonte da possibilidade, pois cada acontecimento que vivo, vivo-o duplamente: (1) há uma parte do acontecimento que relaciono à possibilidade, pois essa parte

pertence ao mundo da Unidade, tanto que, quando cada coisa ocorre, eu a elaboro, eu a suporto, eu vejo nela um horizonte de compreensão, de sentido, tendo como referencial sempre a ordem do mundo; (2) a outra parte é a do excesso, e dela toda finalidade, toda utilidade é subtraída. É como se eu já houvesse estado nela, que ressoa toda negatividade sem emprego, “como aquilo que escapa a nosso próprio poder de prová-lo, mas à prova do qual não poderíamos escapar” (BLANCHOT, 2007a, p. 190).

Posso enfim dizer que, assim como a negatividade — que compete à experiência — não tem emprego, a experiência-limite não tem valor nem é a saída. Ela, a experiência, é, ao contrário, aquilo que nos despoja de toda a necessidade de domínio e libera o seu próprio sentido das possibilidades humanas. Entretanto, mais uma vez, deve-se pesar todas as ressalvas e tomar todos os cuidados para não incorrer em um mau posicionamento que seria propriamente o de colocar a experiência ao lado do irracionalismo. Não se trata disso, uma vez que o *non-savoir* não recusa o saber, não recusa o conhecimento; na verdade, o *non-savoir* se coloca como um além do saber acabado. Assim, o *non-savoir* não se inscreve na ordem do conhecimento, como um momento em que o conhecimento ainda não alcançou um saber sobre algo, mas inscreve-se como uma relação — relação que existe em sua própria impossibilidade —, ao menos em sua existência. Ou seja, o *non-savoir* existe em união e em oposição ao saber — não enquanto algo a ser domesticado, mas como algo que coexiste, ainda que essa relação implique uma total assimetria.

Ainda é necessário ruminar, ainda estou na metade deste caminho que Blanchot, junto a Bataille, me convidou a percorrer. Ainda há outra ressalva. Se a experiência nada afirma, nada comunica, eu poderia dizer que é porque ela é propriamente o nada que nos fala, o nada que me fala. Poderia, mas não posso, pois assim eu estaria substancializando o nada e dando a ele o mesmo peso e a mesma medida que tem o absoluto enquanto totalidade acabada. Seria uma espécie de revolta dialética na qual todo conhecimento humano já acabado, finalizado, seria obrigado a reconhecer o absoluto do nada e sua imponência frente ao todo. Mas, mais uma vez: não, senhoras e senhores. A experiência-limite é o extremo do possível, o que quer dizer que ela é mais extrema do que uma simples oposição dialética. Blanchot (2007a, p. 192) está falando, agora, de *Acéphale*.¹⁹¹ “É que esse ato de suprema negação, que acabamos de supor e

¹⁹¹ Um dos primeiros projetos de Bataille, que deu origem tanto a uma revista quanto a uma sociedade secreta, ambas denominadas *Acéphale*. Apesar de coexistirem, a revista e a sociedade operavam de modos diferentes. A revista foi composta de diversos escritos a respeito do pensamento nietzschiano, em especial de uma noção de sagrado que recusa principalmente o cristianismo. Já as reuniões e rituais da sociedade aconteciam durante as noites, muitas vezes em forma de cerimônias de iniciação que envolviam a mitologia da floresta, a noção nietzschiana de um Deus morto, o sacrifício humano e a árvore acéfala. Ambas as atividades se encerraram em 1939.

que a busca de *Acéphale* sem dúvida representou para Georges Bataille durante um certo tempo, pertence sempre ao possível”. “Possível”: o nome para esse poder que de tanto poder pode até mesmo subtrair-se de poder. Poder que é afirmativo justamente porque a experiência é a afirmação suprema; ela não é a negação de algo ou a dupla negação que, por um malabarismo dialético, se converte em afirmação. Não: ela é a presença da negação que transborda a utilidade que o humano lhe deu. Uma negação afirmativa, digo, pois ela se mantém fora do ser, ela não depende mais de sistemas, de ontologia ou dialética. Ela é puro transbordamento, pura afirmação daquilo que escapa ao ser, daquilo que escapa a sistemas de oposição, na medida em que ela afirma o poder de afirmar a si. Por isso Blanchot (2007a, p. 192-193) escreve: “o homem se vê atribuir, entre ser e nada e a partir do infinito desse entre-dois acolhido como relação, o estatuto de sua nova soberania, a de um ser sem ser no devenir sem fim de uma morte impossível de morrer”.

Retomo a expressão “uma morte impossível de morrer”: (1) implicação própria ao transbordamento que é a experiência, aquilo que é sem empregabilidade, aquilo que ultrapassa a si mesmo ainda estando nos limites do “si”; (2) *pas* de *Lázaro*, de tão morto não consegue morrer, condenado a viver a morte eternamente; (3) encontro entre o neutro e o *non-savoir*, pois reúnem e separam tudo e *tudo*, nada e *nada*, morte e *morte*, Ser e *Ser*. Portanto, a experiência-limite é uma afirmação que excede o próprio poder de afirmação, pois, a cada vez que o limite do possível é alcançado, ela exige mais, indo sempre além e sempre sendo comunicada por um *non-savoir* que se desnuda mais e mais, e assim infinitamente.

Esse mais é a experiência, afirmando apenas pelo excesso da afirmação e, nesse excedente, afirmando sem nada que se afirme, por fim não afirmando nada. Afirmação na qual tudo escapa e que escapa ela própria à unidade. É isso inclusive tudo o que se pode enunciar sobre ela: ela não unifica e não se deixa unificar. Daí que ela pareça estar em jogo do lado do múltiplo e com aquilo que Georges Bataille chama “a sorte”: como se, para *jogá-la*, fosse preciso não apenas tentar remeter o pensamento ao acaso (dom já difícil), mas remeter-se ao único pensamento que, num mundo em princípio unificado e destituído de todo acaso, *emite* ainda *um golpe de dados* pensando da única maneira afirmativa, ao nível da pura afirmação: a da experiência interior (BLANCHOT, 2007a, p. 193, grifo do autor).

Lembro-me agora de uma passagem da apresentação escrita por Evando Nascimento para a entrevista que Derrida concedeu a Derek Attridge. Tal passagem trata da gratuidade da experiência e avalia em que medida essa gratuidade está implicada em uma experiência da comunidade — tema sobre o qual Bataille levou grande parte dos pensadores franceses do século XX a refletir, sobretudo Maurice Blanchot. Nascimento (2014, p. 39) escreve sobre a experiência da comunidade: ela deve acontecer gratuitamente, “e não como ato voluntário de

um pequeno grupo de pessoas”. Bataille argumenta da mesma forma a respeito da experiência interior: o seu acontecimento não está submetido a um pensamento que se condiciona “ao acaso”, mas o nosso pensamento deve remeter-se ao jogo do acontecimento da experiência, à sua gratuidade. Por outro lado, o da experiência, Blanchot denota que ela mesma, em sua existência como jogo, não pode nem saberia se manter durável. Por isso, sempre implica um risco para a experiência a sua realização, a sua existência — risco que consiste necessariamente em se remeter ao serviço da força e, nessa submissão, fazer do humano o seu instrumento de dominação, a ponto de esse pobre humano pensar, acreditar, durante a experiência, que ele é dotado de um eu — um eu que capta a experiência e a domina. Engana-se o pobre humano que se pensa um grande afirmador.

Blanchot (2007a, p. 193) alerta, inclusive, que “essa pretensão do Eu é o signo de sua impostura. O eu nunca foi o sujeito da experiência; o ‘eu’ jamais o consegue”. Isso significa que a experiência escapa não só a mim, ao meu eu, mas também a todos, visto que somente quem pode chegar à experiência é o eu no momento de sua morte, ou seja, morrendo, e nunca na morte. Trata-se não de um eu que morre na primeira pessoa, mas de algo que ascende a esse espaço. Dito de outro modo, a minha morte nunca é minha, ela sempre é compartilhada. Entretanto, é esse eu que deixa de ser quando se torna puro desvio do visível e do invisível; é a dissolução do eu que acontece nessa experiência.

Mas ainda resta uma última questão, que sempre ainda será a primeira: esse humano dotado dessa pequena razão ou dessa crença autoritária poderia fazer esse desvio? Se o humano não pertencesse inelutavelmente a tal desvio, eu poderia dizer que o que faz o humano desviar de todo visível e invisível é propriamente o desejo. Portanto, só a capacidade de desejar já abre a possibilidade de todo e qualquer desejo sem conhecimento, desejo de se perder, de não ter horizonte — desejo que todo humano já experimentou em algum momento, “desejo portanto dessa falta infinita que é o desejo [...] desejo da impossibilidade do desejo” (BLANCHOT, 2007,a p. 194). Esse é o desejo que, em nós, deseja o impossível, nos levando ao limite da possibilidade, ao acesso do inacessível em que o único contato possível ocorre pela proximidade do distanciamento: eu caminho para lá, mas nunca chego; esse espaço que nunca chega, que nunca cessa de chegar em sua distância, é para onde o meu desejo me leva. Mas, após essa experiência — que adianta não ser a experiência vivida, mas a do contato distanciado, sempre no limite —, poderia ser introduzida a objeção de que restaria a lembrança desses passos firmes dados em direção a ela. Não há como se manter sob a guarda dessa lembrança; o que resta é a distância de uma lembrança, segundo a qual a lembrança não pode confirmar a existência da experiência, pois a experiência nunca foi consumada: “ela ultrapassa toda memória e [...]

somente o esquecimento acha-se à sua medida, o imenso esquecimento que leva a palavra” (BLANCHOT, 2007a, p. 195).

O esquecimento se mostra essencial à experiência que é a exigência, exigência que existe na fala, na palavra, pois tudo aquilo que escapa ao conhecimento, à crença e à instrumentalização da experiência é acolhido pelo esquecimento que é a linguagem, a palavra. Esse acolhimento, assim como a palavra, de tanto falar, nada comunica; a experiência de tanto ser jamais é ou jamais acaba. O desejo, nesse contexto, nos abre à exigência dessa experiência, nos abre à experiência que consiste em pensar mais do que o pensamento, falar mais do que a palavra. Transbordamento: excesso que aponta para a falta infinita devido à qual o desejo, de tão cheio, enorme, grandioso, precisa de algo que não sabe o que é, algo que comunica mais do que o próprio discurso, que escapa à universalidade e que a fala acolhe em seu esquecimento. Blanchot ainda acrescenta que essa fala que acolhe a exigência do esquecimento da experiência não é qualquer fala, qualquer discurso. Na verdade, ela não participa do discurso — ideias encadeadas em busca de uma representação linguística que atenda à categoria do racional. Ela, essa fala da experiência, “não acrescenta nada ao já formulado, ela gostaria apenas de conduzir àquilo que, fora de toda comunidade viria a ‘comunicar-se’, caso enfim, ‘tudo’ tendo sido consumado, nada mais haveria a dizer: dizendo então a exigência última” (BLANCHOT, 2007a, p. 195).

Devemos muito a Georges Bataille. Se não me recordo dessa afirmação que é a experiência, se o *non-savoir* a desnudou e a lançou ao silêncio que é o esquecimento próprio à palavra, foi ele, Bataille, quem não só abriu a relação distanciada com essa afirmação, mas também nos despertou — apesar de nós. Blanchot acrescenta que Bataille foi generoso, pois não quis guardar essa descoberta apenas para si: ele a partilhou, ainda que essa partilha seja solitária. Nesse sentido, encontro o Bataille que busca essa afirmação partilhada da comunidade a despeito de qualquer comunicação. Blanchot (2007a, p. 195, grifo do autor) escreve: “Certo dia, chamou-a [essa afirmação que é a experiência] pelo mais terno nome: *a amizade*. Porque toda a sua obra exprime a amizade — a amizade pelo impossível que é o homem”. A respeito de *L’expérience intérieure*, ainda acrescenta: “essa obra situa-se totalmente à parte”.

4 A COMUNIDADE LAZARIANA

4.1 LE NON POUVOIR SUR LA MORT : POUR UN LAZARE EN DECOMPOSITION (« LE GRAND REFUS »)

Até aqui, expus e me expus às bordas, aos limites mais profundos do pensamento que se ultrapassa. Conduzida por Blanchot, me afoguei em diversos momentos com Thomas, acompanhei o *pas* de *Lázaro*, olhei fundo nas imagens de Lascaux, caminhei pelos maiores segredos dos Museus. Vejo-me agora sentada, fatigada de tanta errância e, ainda assim, disposta a manter o olhar fixo, o caminhar deslizante em si mesmo, disposta a escutar a palavra que grita o silêncio. Mais do que qualquer coisa, preciso estar em contato com o rosto desfigurado de *Lázaro*. É assim que começo este quarto capítulo: buscando contato, ainda que em uma proximidade distanciada, com esse *Lázaro* que pressinto em tantos (não-)lugares desse pensamento que se ultrapassa — e que agora se anuncia em um pensamento político na obra de Maurice Blanchot, por meio de textos que chegarão, enfim, à experiência da comunidade. Por isso, introduzo o tema considerando o modo como *Lázaro* aparece nos textos mais tardios de Blanchot, desde aqueles que tratam da relação entre terror e literatura — assim como se encontra em “La littérature et le droit à la mort” (1948) — até os seus últimos textos políticos, como *La communauté inavouable* (1983). Entretanto, não posso adentrar nesses textos sem antes apresentar a última aparição de *Lázaro*, que se faz essencial não somente para a proposta deste trabalho — pensar a obra de Blanchot por meio da recorrente aparição de *Lázaro* —, mas também para demarcar como esse personagem se entrelaçará, caminhará nesse pensamento político.

O texto sobre o qual me debruço se chama “Le grand refus” (1959), e ele traz com toda a força a necessidade de recusa, que, a partir também de outros textos, se desenha como a insubmissão no pensamento político-literário de Blanchot, para o qual a morte seria o último modo de se insubmeter. Como escreve Étienne Balibar (2011, p. 52, tradução nossa) a propósito desse texto e de sua relação com o direito à morte, “nós podemos sugerir que a morte, ou a morte escolhida, é a forma última de insubmissão”.¹⁹² Mas, antes de demonstrar como a recusa se liga à insubmissão e, conseqüentemente, à morte, ao fora, à ausência de obra, devo me deter em pensar a recusa e o modo como Blanchot a entende. Por tal estratégia de caminho e pensamento, inverte a ordem dos textos, pois Blanchot publica “Le refus” em 1958 e, no ano seguinte, em outubro, é publicado “Le grand refus”, pela *Nouvelle Revue Française*. Tal inversão, para mim, se justifica pois opto por apresentar antes as noções em que está implicado o pensamento da recusa, e somente depois ligo a essa grande recusa a recusa primeira, aquela que se refere ao direito à insubmissão.

¹⁹² No original: « on peut suggérer que la mort, ou la mort choisie, est la forme ultime de l’insoumission ».

A primeira alusão a *Lázaro* já aparece nas primeiras linhas. Blanchot começa falando da desobra e da exterioridade como aquilo que é recusado pelo discurso, pela verdade, pela filosofia. A desobra, ou a ausência de obra, é a obra que não se detém no livro, não se limita à presença que é o livro. É exatamente por esse ilimitado que é a desobra — a ausência de obra que é a vida plena da obra aquém e além desse objeto chamado “livro” — que Blanchot começa por falar da recusa. Ora, se a obra pertence à exterioridade e não ao objeto que dela decorre — objeto-rastro que chamamos de “obra” —, esse objeto comprova que existe algo além, além deste mundo, deste sentido, algo que faz com que o objeto artístico exista, seja atraído em sua produção por uma força exterior a ele. É essa exterioridade que insistimos em recusar, como se o objeto artístico se bastasse em si, fosse obra deste mundo, do artista. De tal exterioridade, a morte não cessa de nos lembrar, mas encontramos modos de instrumentalizá-la, justamente para não ter de lidar com a morte como ausência de sentido. Antes de tudo, trata-se de uma necessidade de negar a negação, isto é, negar a morte. Assim, o humano constrói para si um arcabouço de conceitos que não pode ser ameaçado por aquilo que escapa à verdade, “um espaço de permanência onde possa *ressuscitar* a verdade, mesmo se ela perece” (BLANCHOT, 2010a, p. 73, grifo nosso). Nessa afirmação, Blanchot já está tratando de *Lázaro*, mas não do *Lázaro* suplementado. Então, a ressurreição da verdade é a ressurreição de *Lázaro*.

Continuo, a fim de demonstrar pouco a pouco a construção argumentativa de Blanchot. A morte é aquilo que nos coloca diante da ausência de sentido, diante da vida da presença passageira e fugaz. Mas não: o humano quer a ausência, essa espécie de negação da negação. Digo que o humano quer a ausência, mas não a ausência de sentido, e sim o sentido ainda que ausente: uma verdade oca, vazia por dentro, mas revestida do sentido que ele lhe deu. A morte, o poder de morrer, ensinou a humanidade a erguer um mundo de prédios e de conceitos, ou ao menos o humano instrumentalizou o poder de morte para tal. Desse modo, a humanidade conseguiu negar a morte subvertendo-a ela mesma, fazendo da morte algo cheio de sentido no mundo, para se construir um mundo. Trata-se, portanto, da negação da negação, da negação da morte enquanto morte, para então usá-la a fim de negar o mundo e a natureza. É assim que o mundo foi construído, na medida da recusa da exterioridade — a qual chamamos de “conhecimento” e “verdade”.

Mas nem sempre foi assim, é verdade. Antes, os deuses e Deus ajudavam a humanidade “a não pertencer a essa terra onde tudo desaparece e, o olhar fixado sobre o imperecível que é o supraterrrestre, a organizar, entretanto, esta terra como residência” (BLANCHOT, 2010a, p. 73). Ou seja, foram as divindades que nos prometeram uma verdade eterna, tanto os deuses com o mundo dos mortos, ao qual vários mortais tiveram acesso, quanto Deus com a promessa de

uma vida após a morte no reino dos céus. O fato é que nós, humanos, aprendemos com isso. E hoje, mesmo tendo sido deixados pelos deuses, nós ainda nos desviamos dessa exterioridade, da morte. Nesse mundo que construímos, entretanto, há uma fenda, e por ela a exterioridade se anuncia, por ela nós pressentimos essa exterioridade. A eternidade que nos livra da morte é traída pelo que se insinua nessa fenda, e o que se insinua é propriamente a morte enquanto potência exterior. Como prova disso, temos a poesia. A poesia, a escrita literária, a arte são manifestações desse além, dessa ausência de obra, dessa morte que não se captura pelo sentido do mundo, ou melhor, pelo sentido que forjamos enquanto mundo. Então, vos digo: a arte é que nos ensinaria a reafirmar a morte em seu além do sentido, em seu fora. A arte é o nosso portal de acesso, o único contato possível com esse além, pois ela é o seu rastro. Blanchot (2010a, p. 74) afirma que “perdemos a morte”. Sim, perdemos a morte para nos salvar; mas salvar do que precisamente? De morrer, de nos lembrar da morte constantemente como algo que nos escapa e que, entretanto, é inevitável que nos golpeie. Alguém ainda poderia interpelar: mas nós falamos sobre a morte. Claro, falamos, mas falamos nomeando-a, atribuindo-lhe um sentido; portanto, dominando-a e, assim, também abandonando-a pelo que ela não é, não pode ser: um sentido, um conceito. Como Blanchot (2010a, p. 74) ressalta, “toda nossa linguagem — e é esta a sua natureza divina — é agenciada para revelar no que ‘é’, não o que desaparece, mas o que sempre subsiste e que nesta desapareção se forma: o sentido, a ideia, o universal”.

Eu poderia, então, dizer que a recusa à morte é a recusa ao perecível, é a recusa, de certa forma, à realidade, visto que essa realidade forjada é uma forma de realidade que nega, inclusive, o valor do ilusório, pois ela se toma como verdade absoluta e imutável — ilusão da qual ela mesma, a realidade forjada, fez uso para se construir e agora relega ao território do irreal. Tal gesto não passa de uma forma de se defender: proibir e definir essa irrealidade como perigosa, como loucura, previne os humanos mais curiosos de se aproximar dela, pois desperta neles o medo de serem retirados da vida ordinária. A linguagem é isto: a palavra que erra o que nomeia. Mas a poesia, a escrita literária, não é linguagem? Sim, mas a linguagem da fenda, aquela que existe enquanto rastro e contato, ainda que distanciado, com o fora do sentido, com a morte. A linguagem literária, a sua realização, é também a prova de que existem humanos suficientemente curiosos para se prestar como portal de acesso a essa exterioridade, a esse fora; eles são prova de que diante da arte o sistema do universal, da verdade e do sentido falha. Eles são párias, traidores desse sistema da razão, por isso são sempre jogados à margem, por isso são sempre errantes, destinados a vagar — porque a arte é a subversão desse sistema, e o artista é aquele que fracassa nele. Mas, como já dito aqui, há o que da arte é obra do mundo, é objeto artístico, é palavra. Isso não nega a exterioridade; na verdade, essa foi a forma que a

exterioridade encontrou para ter acesso a esse mundo forjado, murado para que ela não pudesse entrar. Nesse sentido, a arte, de modo geral, tem que se fazer, em alguma medida, cúmplice da banalidade, dando ao mundo forjado um objeto (quadro, livro, filme, imagem, música), e tal objeto, por outro lado, é o meio pelo qual a exterioridade se dissimula, a obra se dissimula.

Mas é preciso assinalar que se a poesia, a escrita literária, é aqui convocada a nos reensinar a afirmar a morte, a sua presença, é também porque Blanchot está em diálogo, em “Le grand refus”, com o improvável de Yves Bonnefoy. Se Blanchot retoma Lázaro em *L’Entretien infini*,¹⁹³ é também por fazer da morte um enigma presente, mas uma presença não enquanto captura da morte — o que desde sempre é impossível, pois não se captura o imediato. A ideia é fazer da morte viva em razão desse “único verdadeiro Lázaro cuja morte mesma fora ressuscitada”¹⁹⁴ (BLANCHOT, 1950, p. 42, tradução nossa). Mas o que seria esse improvável capaz de fazer da morte um enigma presente diante da morte instrumentalizada que é o conceito? É preciso que eu me aproxime um pouco mais de Yves Bonnefoy neste momento.

Em “L’Improbable” (1959), Bonnefoy apresenta uma esperança. Pode parecer estranha a colocação, mas é exatamente disso que o escritor trata nessa obra, que versa sobre aquilo que já se anuncia em seu título: o improvável. A esperança de que falo é a de que a palavra literária e poética possa ter uma presença, possa se converter em presença de uma imagem literária. Esse pensamento, em um primeiro momento, parece colocar em questão tudo o que foi argumentado até aqui: que a palavra é um rastro da presença incapturável. Ele exige de mim um mergulho tanto na obra de Bonnefoy em questão (*L’Improbable*) quanto no modo como Blanchot lê essa esperança. Adianto desde já: não se trata de uma contradição com o pensamento blanchotiano.

Nesse sentido, é preciso enunciar os movimentos pelos quais Bonnefoy constrói o seu pensamento literário e poético a partir de uma metafísica da presença. (1) Bonnefoy não é ingênuo, mas interpõe uma significativa oposição à noção de conceito, pois é pelo conceito, enquanto linguagem articulada com a finalidade de subtrair o que se descreve — sim, subtração, na medida em que o objeto a ser descrito e esmiuçado é dividido, repartido para ser melhor compreendido e depois devolvido ao mundo sob essa nova roupagem racional —, que a presença se perde. (2) Trata-se, então, para Bonnefoy, de empreender um retorno à linguagem, retorno que poderia levá-lo ao ato da presença, quando a palavra expressa a presença imediata daquilo que as coisas são antes de serem fragmentadas pelo conceito; Bonnefoy busca a unidade

¹⁹³ Neste contexto, é preciso assinalar que a última aparição literal de *Lázaro* na obra de Blanchot data de 1955, em *L’espace littéraire*. Digo “literal” uma vez que Blanchot nunca abandonou *Lázaro*: ele reaparece sob várias imagens e aspectos da obra blanchotiana, como este trabalho demonstra.

¹⁹⁴ No original: « seul Lazare véritable dont la mort même était ressuscitée ».

da palavra e da presença. (3) Bonnefoy inevitavelmente tem de discutir a relação entre a morte e o conceito, uma vez que todo conceito implica uma apropriação da negatividade que pertence à morte. Nesse sentido, Bonnefoy reconhece no conceito um instrumento que o humano construiu, mas não sem recorrer àquilo de que ele quer se proteger, a morte, a negação da presença, e isso justamente porque o conceito não quer lidar com a ausência de sentido, com a exterioridade com que a morte nos coloca em contato, com a presença de um enigma que escapa ao conceito. Por isso, Blanchot (2010a, p. 74) reconhece também em Bonnefoy “uma esperança mais profunda, que a poesia (a escrita) deve nos ensinar a reafirmar” — a morte, e não o morto; *Lázaro* e não *Lázaro*.

Assim, por ser inevitável não tratar da morte quando se faz oposição ao conceito, Hegel se torna incontornável no pensamento de Bonnefoy, e é por essa incontornabilidade que Blanchot vê um equívoco na leitura de Bonnefoy. É importante ressaltar que essa crítica se constrói em dois momentos: em um primeiro momento, Blanchot acompanha Bonnefoy em sua acusação a Hegel a respeito do que a teoria hegeliana sacrifica em nome da linguagem; contudo, Blanchot, no momento seguinte, alerta que Bonnefoy deveria ter parado nessa crítica. Isso porque o equívoco de Bonnefoy está em sua leitura acerca da força que tem o conceito, e isso o faz erroneamente validar Hegel em alguma medida, como Blanchot (2010a, p. 75) sinaliza: “Direi somente que Bonnefoy talvez se equivoque seguindo Hegel e ao mesmo tempo fugindo dele, sorratamente”. Quanto ao primeiro ponto, ou primeira crítica, Bonnefoy acusa Hegel de ter sacrificado a presença imediata, o agora, em nome de uma linguagem do conceito:

Ela [a poesia] deve se dedicar a este Aqui e este agora que Hegel orgulhosamente tinha revogado em nome da linguagem, e fazer de suas palavras que, em efeito, deixe-a ser, um profundo e paradoxal retorno ao ser [...] A matéria da poesia após tantas errâncias recommencadas é a meditação sobre a morte¹⁹⁵ (BONNEFOY, 1993, p. 83, tradução nossa).

A partir dessa afirmação, Blanchot faz a seguinte reflexão: quando Bonnefoy escreve “agora” (*maintenant*), ele está dizendo no mesmo momento todos os “agoras”, pois no agora uma vez dito estão compreendidos todos os outros, ou seja, uma presença eterna. Mas nessa operação se perde o agora que foi dito por Bonnefoy em nome da universalidade da palavra “agora”, “enigma próprio daquilo que dissolveu-se nele e em torno do qual eu posso multiplicar as singularidades, sem fazer nada além de alterá-lo mais, tentando particularizá-lo com a ajuda

¹⁹⁵ No original: « Elle doit se vouer à cet Ici et ce maintenant que Hegel orgueilleusement avait révoqués au nom du langage, et faire de ses mots qui, en effet, quittent l'être, un profond et paradoxal retour vers lui [...] La matière de la poésie après tant d'errances recommencée est la méditation de la mort ».

de traços universais, e de surpreendê-lo desaparecendo por uma captura que o eterniza” (BLANCHOT, 2010a, p. 75). Isto é, na palavra “agora” dissolveu-se o enigma, e justamente por isso está ao meu alcance multiplicar as singularidades, outro modo de fazer referência ao todo ou a *todos os agoras*. Nesse movimento, estou somente alterando o agora ainda mais, mas tento garantir a sua singularidade, justamente por estar em uma relação de diferença com os demais *agoras* — na medida em que, se fossem iguais, não seriam múltiplos. Poder que a universalidade me proporciona: dissimular, esconder a singularidade sob a garantia do todo, garantia que engana o conceito, o qual, ao olhar para essa palavra-exemplo “agora”, pensa ter extirpado dela toda a presença. Pensa, inclusive, que essa presença, ao desaparecer, já estaria ali, na palavra literária, eternizada, ainda que em sua ausência. Esta é a incumbência que Bonnefoy se atribui: devolver à palavra a sua tarefa de eternizar a presença, de retorná-la ao ser.

Blanchot alerta que Bonnefoy deveria ter parado nesse ponto ao tratar de Hegel. É necessário que eu olhe, como Blanchot (2010a, p. 75) me propõe, “o que está em jogo neste movimento”. Blanchot já sinalizou que há um equívoco na leitura que Bonnefoy faz de Hegel, e esse equívoco se encontra justamente no modo como Bonnefoy elabora a sua oposição. Ora, quando Bonnefoy fala do conceito, ele está falando do conceito e do modo como este se organiza na teoria hegeliana. Guardem este verbo: *organizar*. Então, quando Bonnefoy atribui ao conceito a recusa à morte, ou mesmo o seu esquecimento, ele está dizendo que o pensamento inventou o conceito para esquecer, ou negar, aquilo que não captura. É nessa desenvoltura que está o equívoco, como Blanchot (2010a, p. 75) escreve: “a força do conceito não é recusar, mas ter, ao contrário, introduzido no pensamento a negação própria à morte, para que nesta negação desapareça toda forma enrijecida do pensamento e que se torne sempre diferente de si mesmo”.

Reparem: Blanchot não nega que o conceito seja uma forma de recusar a exterioridade, a morte, mas diz que, por outro lado, também é pelo conceito, através dele, que a morte se infiltra no pensamento. Assim, a morte é instrumentalizada, mas também instrumentaliza, age nesse pensamento sem que percebamos, pois estamos preocupados em nos afirmar de maneira soberba sobre essa morte, sobre o “domínio” que criamos em torno dela. É como uma infiltração em um navio: a água vai entrando, tomando tudo aos pouquinhos; todos só se dão conta quando o naufrágio é inevitável. Portanto, contrariando o que Bonnefoy afirma sobre o poder que a palavra tem de eternizar a presença, Blanchot o ressitua em sua oposição a Hegel, o *reorganiza*. Se Hegel acreditou negar a presença, o agora, em prol da linguagem e do conceito, ele o fez por saber dessa infiltração. É uma espécie de Descartes, que funda o sujeito racional para dissimular o enigma incapturável pelo sujeito, pela razão. Hegel sabe que a linguagem não eterniza. A sua

divindade, o seu poder é outro: é o de converter o que a coisa é em outra coisa; assim, ao ser nomeada, a coisa deixa de ser o que é e se torna outra. A linguagem, portanto, falaria em nome do nada que tudo dissolve, ela falaria o devir da própria morte — “no entanto, interiorizando esta morte, purificando-a talvez, para reduzi-la ao duro trabalho do negativo, pelo qual, num combate incessante, o sentido vem a nós e nós a ele” (BLANCHOT, 2010a, p. 76).

Por que fizemos isso da morte? Ou: por que deixamos que ela adentrasse na estrutura do pensamento e nos enganasse ao insinuar que nós a estamos dominando? É preciso dizer o que fez Hegel da morte: idealizou-a a ponto de ela não ser mais, para nós, a dissolução de tudo o que desaparece, de tudo o que está morto; ela se tornou o começo da vida do espírito.¹⁹⁶ Encontro-me, nos encontramos, tal como Blanchot me ressitua, nos ressitua, nestaproblemática: diante da “grande recusa” e, conseqüentemente, das duas formas de pensar a morte. E, sim, Blanchot se posiciona ante essas *duas mortes*. A resposta já foi dada por mim desde o início deste trabalho, a resposta já foi dada por Blanchot desde *Thomas l’Obscur*: há dois Lázarus. E esse momento do texto é de tamanha relevância que as minhas palavras não podem ser outras que não a possibilidade da palavra aberta no tempo; então, cito Blanchot (2010a, p. 76-77): “Em torno do cadáver de Lázaro em decomposição, há uma curiosa assembleia de sábios e algo parecido a uma luta finalmente quase risível, análoga, entretanto, aeste ‘combate de gigantes’¹⁹⁷ em torno do ser, de que falou a ironia de Platão. Qual é a verdadeira morte?”. Em meio a essa assembleia, eis que um sábio se posiciona acerca da coragem diante da morte. Essa coragem consistiria no dom de nomear a realidade cadavérica. Para tanto, teria de existir alguém suficientemente corajoso e capaz, alguém que, justamente por sua coragem, seria capaz de nomear essa realidade sem nela se aprofundar, “fixando e

¹⁹⁶ “Como impedir-se de ver nesta deturpação idealizante a escuridão mesma e a negra realidade do acontecimento indescritível que se perderam, transformadas por nós, graças a um espantoso subterfúgio, em meio de viver e pensar? Encontramo-nos, pois, diante do que é preciso chamar: ‘a grande recusa’, recusa de ficar junto do enigma que é a estranheza do fim singular” (BLANCHOT, 2010a, p. 76).

¹⁹⁷ Blanchot faz referência ao mito do anel de Gíges, tal como apresentado por Platão em *A República*: “E o poder a que me refiro seria mais ou menos como o seguinte: terem a faculdade que se diz ter sido concedida ao antepassado do Lídio [Gíges]. Era ele um pastor que servia em casa do que era então soberano da Lídia. Devido a uma grande tempestade e tremor de terra, rasgou-se o solo e abriu-se uma fenda no local onde ele apascentava o rebanho. Admirado ao ver tal coisa, desceu por lá e contemplou, entre outras maravilhas que para aí fantasiavam, um cavalo de bronze, oco, com umas aberturas, espreitando através das quais viu lá dentro um cadáver, aparentemente maior do que um homem, e que não tinha mais nada senão um anel de ouro na mão. Arrancou-lhe e saiu. Ora, como os pastores se tivessem reunido, da maneira habitual, a fim de comunicarem ao rei, todos os meses, o que dizia respeito aos rebanhos, Gíges foi lá também, com o seu anel. Estando ele, pois, sentado no meio dos outros, deu por acaso uma volta ao engaste do anel para dentro, em direção à parte interna da mão, e, ao fazer isso, tornou-se invisível para os que estavam ao lado, os quais falavam dele como se tivesse ido embora. Admirado, passou de novo a mão pelo anel e virou para fora o engaste. Assim que o fez, tornou-se visível. Tendo observado estes fatos, experimentou, a ver se o anel tinha aquele poder, e verificou que, se voltasse o engaste para dentro, se tornava invisível; se o voltasse para fora, ficava visível. Assim, senhor de si, logo fez com que fosse um dos delegados que iam junto do rei. Uma vez lá chegado, seduziu a mulher do soberano, e com o auxílio dela, atacou-o e matou-o, e assim se assenhoreou do poder” (*Rep.*, II, 359c-360b).

entendendo e, nesta compreensão, [sendo capaz] de pronunciar o *Lazare veni foras*, pelo qual a morte se tornará princípio, a terrível potência na qual a vida que a carrega deve manter-se para dominá-la e aí encontrar a realização de seu domínio” (BLANCHOT, 2010a, p. 76).

“A realização de seu domínio”, isto é: a realização da vida é se sobrepôr à morte, é dominá-la e, dominando-a, subvertê-la a ponto de a morte se fazer potência de vida, afirmação do dia e de suas vulgaridades. Assim, o repouso, a covardia e a preguiça passam a ser a ocupação daqueles que se rebaixam ao nível da natureza, que se deixam ao nada banal e vazio. Nesse diálogo platônico imaginado por Blanchot, proposto por ele, um outro sábio se sente convocado a responder ao primeiro, para o qual a morte é uma potência a ser dominada para garantir a vida. Este é um dos pontos mais importantes para o que aqui construo como argumento, e parto dele nesta última etapa do trabalho: a morte insubmissa, a morte como última insubmissão.

Ao que o outro responderá, mais obscuramente e com voz necessariamente mais baixa: Mas o que este Lázaro salvo e ressuscitado que vocês me oferecem tem a ver com o que está aí e que vos faz recuar, a anônima corrupção do túmulo, o *Lázaro* fétido, perdido, e não o Lázaro restituído ao dia por uma potência sem dúvida admirável, mas precisamente uma potência que vem nessa decisão, da própria morte; que morte? A morte compreendida, privada de si mesma, tornada a pura essência da privação, a pura negação, a morte que na recusa apropriada que ela constitui para si mesma afirma-se como um poder de ser e como aquilo pelo qual tudo se determina, se desdobra em possibilidade (BLANCHOT, 2010a, p. 76-77, grifo nosso).

Lázaro é, então, a morte em sua errância, a morte sem verdade, a não ser a do seu próprio movimento de não ter sentido. Dito de outro modo, a única verdade que pertence à morte é justamente a sua falta de verdade. Quando eu digo “verdade”, refiro-me à verdade tratada até aqui, à verdade forjada pelo conceito a partir da privação da morte mesma de si. Ainda que a morte se infiltre no prédio do conceito, do pensamento, nos obrigando a fazer dela um ato de fala e de escrita, ela se subverte nesse movimento: ela é obrigada a se privar de si e, ao fazê-lo, acaba sendo reduzida a um domínio, a um só plano — o da palavra e do conceito. *Lázaro* é a possibilidade, que se desdobra da morte, de que ela possa ser plena mesmo na vida. *Lázaro* é a insubmissão da morte à vida; ele caminha, único *Lázaro* verdadeiro, sabendo que o seu *pas* é o direito de insubmissão da própria morte. Se *Lázaro* pode caminhar entre os mortos sendo morto, é porque ele é a soberania da morte, a morte mesma. A sua palavra, a de *Lázaro*, não pode ser outra senão aquela para a qual o sentido se desfaz: a literatura.

4.2 DROIT, MORT, LITTÉRATURE ET TERREUR

É chegado o momento de retomar “Le littérature et le droit à la mort”. Relembro que o texto foi publicado em 1948, dado essencial para o argumento que se desenvolverá agora, a partir também de Jacques Derrida, em sua fala de abertura do colóquio internacional “Maurice Blanchot, Récits critiques”, organizado por Christophe Bident e Pierre Vilar e realizado em 29 de março de 2003. Minha análise também passará pela leitura que Étienne Balibar faz em sua fala “Blanchot l’insoumis (à propos de l’écriture du Manifeste des 121)”, por ocasião do colóquio “Maurice Blanchot”, ocorrido em 2007, no Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, organizado e dirigido igualmente por Christophe Bident. Ambos os textos, o de Derrida e o de Balibar, contribuem para um entrecruzamento que se mostra não só necessário, mas enriquecedor, se pensado enquanto reverberação das noções de *droit*, *mort*, *littérature* e *insoumission*.¹⁹⁸ Isso me permite não só pensar, mas também articular o modo como *Lázaro* aparece centralmente relacionado a tais noções. Afinal, como demonstrado até aqui, *Lázaro* aparece tanto em “Le littérature et le droit à la mort” (1948) quanto em “Le grand refus” (1959), dois textos que estão separados por 11 anos e por algumas mudanças na obra e no pensamento de Blanchot, ainda que unidos no que diz respeito a *Lázaro*. Tais textos estão unidos também em suas respectivas ressonâncias em Balibar (2011) e em Derrida (2003), que aqui se reúnem. Para tanto, proponho organizar ambas as leituras sobre as noções de direito, morte, literatura, *Terreur*, insubmissão e *Lázaro* em dois subcapítulos: “Droit, mort, littérature et *Terreur*”, a respeito do texto derridiano, e “Droit, mort, littérature et insoumission”, a propósito da leitura balibariana.

O colóquio de 2003 aconteceu poucos dias depois da morte de Maurice Blanchot, o quê, como me relatou pessoalmente Christophe Bident, mudou tudo. A partir dessa triste notícia, o que era para consistir em sessões de encontros e intervenções se tornou também espaço para diversas homenagens a Maurice Blanchot. A partir dessa notícia, o que fazer? Como discutir a obra de Blanchot na ocasião de sua morte sem que a morte se torne tema? Justamente a morte, que se tornou tópico de enorme relevância em seu pensamento. Como me disse Christophe Bident, naquela ocasião, nem ele, nem Jacques Derrida — nem eu — imaginariam que 20 anos mais tarde haveria uma pesquisa sobre a morte e a ressurreição a partir do *Lázaro* blanchotiano, pesquisa essa que se interessa em revisitar não só a obra de Maurice Blanchot — o que é, de tudo, o mais essencial e necessário a este trabalho —, mas os momentos e as ressonâncias dessa

¹⁹⁸ Direito, morte, literatura e insubmissão.

obra. Na ocasião de nossa recente conversa, Bident me direcionou essas gentis palavras de reconhecimento; sobretudo, me emocionaram os relatos que ele fez dos momentos em que esteve na companhia de tantos pensadores, em especial de Jacques Derrida, na ocasião da morte de Maurice Blanchot. Como Bident me disse, não havia a possibilidade, naquele momento, de os pensadores, escritores e artistas não iniciarem as suas intervenções com a seguinte sentença: “Maurice Blanchot est mort”. Derrida (2003, p. 269, tradução nossa) ainda acrescenta: “a frase deixa vacilar a sua verdade”.¹⁹⁹ Em outro momento, Derrida diz que, quando Bident faz o anúncio da morte de Blanchot, parece querer fazer pensar em alguma forma de resistência a esse triste acontecimento. Não se trata de qualquer forma de negação da parte de Bident, não é isso que Derrida está dizendo: trata-se de uma resistência à triste notícia que “deixa vacilar a sua verdade”. O próprio Derrida faz o mesmo quando escreve, nesse texto, que tal notícia poderia ser falsa, um rumor ou até mesmo literatura. Mas, para falar da morte de Blanchot tratando da morte mesma, Derrida (2003, p. 270, tradução nossa) prefere dizer que “Maurice Blanchot estava morto”.²⁰⁰ A mudança do tempo verbal do presente do indicativo para o pretérito imperfeito anuncia o movimento por meio do qual Derrida encara a morte de Maurice Blanchot e, antes e após ela, a morte mesma. É que Blanchot esteve morto antes de sua morte. Derrida está falando de uma gama de textos em que essa morte aconteceu e acontece, mas entre eles quero destacar dois que são essenciais para o argumento que desenvolverei aqui: “La littérature et le droit à la mort” e *L’instant de ma mort* (1994).

Em 1948, Blanchot publica “La littérature et le droit à la mort”. Cem anos antes, em 1848, Victor Hugo fez um discurso na Assembleia Constituinte declarando o seu voto contra a pena de morte: “bem, no primeiro artigo da constituição vocês votam em si mesmos, vocês acabam de consagrar o primeiro pensamento do povo, vocês derrubaram o trono; agora consagrem outro, derrubem o cadafalso. Eu voto pela abolição pura, simples e definitiva da pena de morte”²⁰¹ (HUGO, c2019, n.p., tradução nossa). Derrida argumenta que esse voto demonstra duas coisas: (1) um pensamento condenatório da pena de morte em razão do Terror praticado em nome da Revolução Francesa (1789); (2) uma tradição político-literária francesa que surge com Voltaire e que pode ser reconhecida (como naquele momento, em 2003) até Camus. Essa tradição posiciona os literatos franceses como cidadãos que escrevem e que, portanto, têm direito à literatura, e não o direito à literatura como direito à morte. Isso, por sua

¹⁹⁹ No original: « la phrase laisse vaciller sa vérité ».

²⁰⁰ No original: « Maurice Blanchot était mort ».

²⁰¹ No original: « Eh bien, dans le premier article de la constitution que vous vous votez, vous venez de consacrer la première pensée du peuple, vous avez renversé le trône ; maintenant consacrez l’autre, renversez l’échafaud. Je vote l’abolition pure, simple et définitive de la peine de mort ».

vez, coloca a literatura ao lado do direito à vida, um direito que ultrapassa até mesmo o próprio Direito. É neste ponto exato que Derrida quer chegar: a relação entre o voto de Victor Hugo em 1848 e “*Littérature et le droit à la mort*”, de 1948. No texto blanchotiano em questão, encontram-se numerosas afirmações relacionadas à pena de morte, ao Terror, à liberdade e à revolução. Por tais afirmações, Derrida (2003) convoca todos à análise da relação entre ambos os textos, convoca todos a partir de três questões: (1) Não seria esse documento (o texto de Blanchot) a expressão de um equívoco político da literatura francesa? (2) O texto blanchotiano não implica necessariamente um contraponto, em nome da literatura, ao direito à vida? (3) Blanchot não coloca tanto Hegel quanto Mallarmé, de acordo com a sua interpretação, contra Victor Hugo? É para essas questões que devo olhar imediatamente. Volto aos pontos e contrapontos delas.

Também data de 10 de dezembro de 1948 a adoção da “Declaração universal dos direitos humanos” pela Organização das Nações Unidas (ONU). Penso que esteja evidente a questão suscitada por tais “coincidências”: “*La littérature et le droit à la mort*” seria uma resposta, um contraponto ou ainda uma recusa ao direito à vida? Derrida (2003, p. 272, tradução nossa) diz insistentemente, a propósito dessa leitura que ele propõe: “certamente não é, eu insisto nisso, a única leitura possível deste grande texto ao qual seria preciso consagrar anos de leitura”.²⁰² Mas, ainda assim, prossegue; afinal, Derrida deve prosseguir a fim de pensar, nos fazer pensar, me fazer pensar, de que forma o pensamento político-literário de Blanchot se transformou, senão desde os anos 1930 até aquele momento, de 1948 até a sua morte.²⁰³ Ou ainda, Derrida propõe uma chave de leitura em que a literatura blanchotiana rompe com a literatura como direito à vida. Por isso, Blanchot inscreve a literatura sob o signo da revolução, mas não se trata de uma revolução por vir ou que acontece no momento em que esse texto foi escrito: trata-se da Revolução Francesa. Mais ainda, trata-se do chamado “período do Terror” (1792-1794). O período do Terror, ou do Terror jacobino, leva esse nome porque foi um dos momentos pós-Revolução em que os revolucionários mais extremos, os jacobinos, empreenderam buscas e perseguições e aplicaram penas de morte a qualquer pessoa que despertasse neles a suspeita de conspiração. Nesse período, foram registradas em torno de 15 mil mortes praticadas por meio do uso da guilhotina. Em tal contexto, como sublinha Derrida, diversos trechos de “*La littérature et le droit à la mort*” se constroem em torno do direito à morte da palavra literária, e essa exigência blanchotiana é colocada também sobre os ombros de Hegel e Mallarmé. Por isso,

²⁰² No original: « Ce n'est certainement pas, j'y insiste même, la seule lecture possible de ce grand texte auquel il faudrait consacrer des années de lecture ».

²⁰³ Tarefa que me empenho também em cumprir, sobretudo no decorrer deste capítulo final.

retomarei “La littérature et le droit à la mort” sob o ponto de vista derridiano, sob o ponto de vista em que a literatura se mostra também como Terror, sob o ponto de vista político.

Relembro que Blanchot começa tal texto se opondo a Sartre, e sua oposição se deve necessariamente à posição que Sartre defende em relação à literatura: o engajamento. Isso, de algum modo, está presente também no voto de Hugo. Ou seja, ao votar contra a pena de morte, não é só o cidadão Victor Hugo que vota, mas também o escritor e, de certa forma, a literatura. Esse seria o ponto de atrito, pois, para Blanchot, a literatura, antes de tudo, está ligada à morte — ou, nas palavras de Derrida (2003, p. 273, tradução nossa), Blanchot quer fazer também lembrar “a força negativa ou aniquilante da nomeação, a ligação essencial entre a linguagem e a morte, a linguagem e o assassinato”.²⁰⁴ Em torno dessa relação, também é possível, como propôs Derrida, reanalisar ou reler todo o texto “La littérature et le droit à la mort”. Mas, voltando a Sartre, ao atribuir à literatura a função concreta de intervir no mundo, ele localiza a finalidade da literatura no campo da ação material, do trabalho em seu poder de transformação do mundo, de negação desse mesmo mundo. Ainda que eu já tenha exposto esse argumento ao falar do texto de Blanchot em questão aqui, insisto nesse contorno pois julgo-o necessário para fazer entender melhor os eixos da crítica derridiana a Blanchot.

Mas por que falar de Sartre se Derrida não o evoca em seu texto “Maurice Blanchot est mort”? Porque, retomando “La littérature et le droit à la mort”, preciso situar o meu leitor. Se Blanchot começa se opondo a Sartre, à literatura engajada, é porque reconhece que a literatura também nega o mundo, mas nega-o pelo imaginário. Nesse sentido, a literatura é a potência da morte se colocando na vida por meio de um objeto, o livro. O escritor é o intermediário da literatura, dessa “negação que não se satisfaz com a irreabilidade em que ela se move, pois quer se realizar e só pode fazê-lo negando algo real, mais real do que as palavras, mais verdadeiro do que o indivíduo isolado de quem dispõe” (BLANCHOT, 2011a, p. 327). Assim, Blanchot se opõe a Sartre, à sua literatura engajada,²⁰⁵ por meio da oposição dialética hegeliana entre o senhor e o escravo, opondo o trabalho material ao trabalho literário. Desse modo, o escritor é alguém que trabalha, mas ele é o senhor do imaginário, aquele que arruína a ação material, pois

²⁰⁴ No original: « la force négative ou annihilante de la nomination, le lien essentiel entre le langage et la mort, le langage et le meurtre ».

²⁰⁵ “Muito mais mistificadora é a literatura de ação. Esta incita os homens a fazerem alguma coisa. Mas, se quiser ser ainda literatura autêntica, ela lhes representa esse algo a fazer, essa meta determinada e concreta, a partir de um mundo onde uma ação dessas remete à irreabilidade de um valor abstrato e absoluto. O ‘algo a fazer’, tal como pode ser expresso numa obra da literatura, é apenas um ‘tudo a fazer’, seja porque se afirma como esse tudo, isto é, valor absoluto, seja porque para se justificar e se recomendar precise desse tudo no qual desaparece. A linguagem do escritor, mesmo revolucionária, não é a linguagem do comando. Ele não comanda, ele apresenta, e não apresenta tornando presente o que mostra, mas mostrando-o atrás de tudo, como o sentido e a ausência desse tudo” (BLANCHOT, 2011a, p. 326).

quando a literatura nega o mundo ela dispõe de toda realidade; a literatura nega todas as realidades para realizar a sua ausência. Eis a ligação entre a literatura, a negatividade e a morte. A literatura impulsiona, empurra esse escritor para a vida diurna, em meio aos humanos de ação material; é que ela quer que ele conceba modos de fazê-la existir. Foi em um desses momentos que a literatura encontrou o Terror da Revolução Francesa, segundo Blanchot. Isso porque o escritor encontra em momentos de suspensão, em que tudo já foi negado — o Estado, a lei, as instituições, a ordem, o mundo —, uma liberdade absoluta, um mergulho no nada, no vazio do mundo. É como se nessa negação sem esforço a literatura encontrasse, por meio do escritor, o vislumbre do acontecimento que é a liberdade absoluta. O que é a Revolução senão um momento em que o vazio se realiza, em que a história pode passar do nada ao tudo — ao tudo que é simbolizado pelo Último ato? Não, não se trata da ação engajada pela literatura, como propõe Sartre; é o contrário. A ação revolucionária visa ao Último ato, que é a liberdade, mas a literatura, em seu encontro com a Revolução, visa a realizar mais uma vez a sua ausência desse tudo. Eis que ambas se encontram na paridade de seus desejos: (1) a suspensão de tudo, promovida pela Revolução, é a realização da liberdade absoluta, e a liberdade absoluta é o vazio; o vazio é a ausência, e a ausência de tudo é a realização da literatura; (2) a ação revolucionária tem o seu Último ato na liberdade, logo, se não houver liberdade, a outra escolha é o nada; (3) “É por isso que, então, a única frase suportável é: liberdade ou morte. Assim nasce o Terror” (BLANCHOT, 2011a, p. 328).

Nesse ponto, Blanchot começa a traçar as relações mais profundas entre a literatura, a morte, a Revolução e o Terror. No acontecimento revolucionário, o humano cessa de ser um indivíduo, uma pessoa que mantém a sua vida à parte da vida das demais (as demais vidas também já não estão particularizadas). O que prevalece nesse estado é a liberdade universal; assim, desaparece o direito a uma vida privada, pois tudo é público, e àqueles que aparentam guardar algo para si — traíndo a universalidade, o público — é dado um direito: o direito à própria morte. Blanchot (2011a, p. 328) destaca que este é o sentido do Terror na Revolução Francesa: “Cada cidadão tem, por assim dizer, direito à morte: a morte não é a sua condenação, é a essência de seu direito; ele não é suprimido como culpado, mas necessita da morte para se afirmar cidadão, e é no desaparecimento da morte que a liberdade o faz nascer”. Isto é, a liberdade absoluta existe somente no desaparecimento que é a morte. Blanchot ainda acrescenta que a morte não é apenas uma punição, um castigo: ela é a liberdade trabalhando por meio dos homens que agora são livres.

Prosseguirei ainda mais nos argumentos de Blanchot expondo essa defesa da pena de morte, para depois retomar a leitura de Derrida e recuperar ponto a ponto essa exposição que

aqui faço. Blanchot (2011a, p. 328) continua e toma como exemplo a morte de Saint-Just e Robespierre: “A virtude de Robespierre, o rigor de Saint-Just são apenas as suas existências já suprimidas, a presença antecipada de suas mortes, a decisão de deixar a liberdade afirmar-se completamente neles e negar, por seu caráter universal, a própria realidade de suas vidas”. Nesse sentido, o Terror que há nesse ato, nesse Último ato, que alia a liberdade à morte, está na morte que ambos dão a si mesmos. Se ambos, Saint-Just e Robespierre, eram conhecidos por sua frieza e sua implacabilidade, é porque eles já eram guiados pela liberdade, daí que Blanchot (2011a, p. 329) acrescenta: “a liberdade de uma cabeça cortada”. É assim que a morte deixa de ser algo de extrema importância: a única coisa que importa é a liberdade que há na morte, porque esses mortos já foram privados de uma vida privada, portanto não tinham direito a pensamentos que não fossem universais. Desse modo, essa liberdade absoluta se inscreve no horizonte idealizado e, por isso mesmo, literário. Por isso Blanchot (2011a, p. 329) escreve que, diante da liberdade absoluta, a morte não tem mais significância, ela é um sacrifício exigido: “isto, o Terror e a Revolução — não a guerra — nos ensinaram”. De acordo com Blanchot, o escritor estima e se reconhece nesses momentos, porque é neles que a literatura se realiza na história. Ou ainda, a história se consagra por meio da literatura; afinal, o que é a história senão uma ficção? Blanchot ainda diz que o escritor que não vê na revolução a razão da liberdade mesma, liberdade que o leva a escrever e a pensar a si mesmo como uma revolução, de fato não escreve.

Acerca desse tipo de escritor, o único tipo que realmente escreve, há um exemplo nesse período da obra blanchotiana: Marquês de Sade (1740-1814). Fixo aqui as datas de seu nascimento e de sua morte porque o período em que viveu e escreveu Marquês de Sade foi propriamente o da Revolução Francesa. Isto é, do início de sua vida adulta até a sua morte, ele viveu tanto o prenúncio quanto o acontecimento da Revolução, inclusive em seu momento de Terror. A respeito do Terror, da literatura e de Sade, Blanchot (2011a, p. 329) escreve: “Em 1793, existiu um homem que se identificou perfeitamente com a Revolução e o Terror [...] ninguém sentiu mais vivamente que ele que a soberania estava na morte, que a liberdade era morte”. Blanchot ainda reconhece no comportamento de Sade elementos que coadunam com essa relação entre a negação, a morte e a liberdade; ele diz que para Sade a morte era insignificante e que a sua escrita estava ligada à soberania da morte. Portanto, se Sade só fazia escrever incessantemente, era porque reconhecia em si a própria negação. Ressalto que Sade reuniu em si todas as contradições: era político, nobre, libertino e escritor. Tal negação, sua obra expressa não como obra, mas como negação de tudo: “negação furiosa, sanguinolenta e

que nega os outros, nega a Deus, nega a natureza e, nesse círculo eternamente percorrido, goza de si mesmo como da absoluta soberania” (BLANCHOT, 2011a, p. 330).

É desse modo que Blanchot identifica mais uma vez a indissociação entre a literatura, a Revolução e o Terror, como se a literatura se justificasse, nesse momento histórico em que a Revolução é chamada de Terror, por trazer a morte para a vida e se manter nela. Blanchot afirma que essa é a questão que procura se realizar na literatura, que é propriamente o seu ser: a palavra é a morte que se mantém na vida. Nesse sentido, se a literatura está ligada à linguagem — que ao nomear suprime, encerra —, ela se realiza na morte que há nessa mesma linguagem. Liberdade absoluta. Assim, Blanchot chega a Mallarmé, se aproxima da ausência que o poeta conclama na realização da palavra, na realização da ausência que é a palavra. Mallarmé (2010, p. 166) diz: “Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês”. Por isso Blanchot (2011a, p. 331) diz: “Digo essa mulher [...] Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire a sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile”. Remarco bem esse resgate que faz Blanchot, esse paralelo com a abordagem mallarmeniana, pois é com ela que a morte também se coloca como direito literário. Ora, se a palavra é a realização da ausência que é a literatura na vida diurna, do *Lázaro* ressuscitado, é porque ela indica que há um além-vida, uma ausência absoluta, que é o *Lázaro* fétido e perdido. É como se a palavra, enquanto desvio daquilo que ela exclui, a morte absoluta, precisasse ainda assim se reinscrever na morte, a partir dela, para garantir a sua existência.

A literatura, ainda que seja uma presença, é a presença de uma ausência que indica uma ausência maior, aquela em que o *Lázaro* caminha, como Blanchot (2011a, p. 335, grifo nosso) indica quando escreve: “a palavra exclui para falar, o abismo, o *Lázaro* do túmulo, e não o *Lázaro* devolvido ao dia, aquele que já tem um mau cheiro, que é o Mal, o *Lázaro* perdido, e não o *Lázaro* salvo e ressuscitado”. Como bem disse Derrida (2003), há várias leituras possíveis de “La littérature et le droit à la mort”, e agora, também a partir da leitura que Derrida fez possível em “Maurice Blanchot est mort”, eu gostaria de retomar o argumento derridiano e, com ele, repensar mais uma vez o *Lázaro* nessa fase da obra blanchotiana. Ou ao menos pensar como *Lázaro* se inscreve no horizonte da problematização derridiana — a partir do texto de Blanchot — sobre a pena de morte, o direito à morte, o Terror, a Revolução Francesa e a literatura.

Eu gostaria de lembrar que o texto de Jacques Derrida em questão foi proferido em razão da morte de Blanchot. Lembrar esse aspecto é importante para mim porque o que

Derrida faz não se trata somente de um julgamento crítico do Blanchot de 1948 — ele próprio faz questão de ressaltar isso, como será exposto aqui. Trata-se de acompanhar o movimento pelo qual a morte é pensada por Blanchot, que naquela ocasião, em razão de sua própria morte, fez pensar essa temática por meio da literatura e, assim, de uma dupla ausência: a da literatura enquanto realização da ausência e a da sua própria ausência — Blanchot está morto. Ainda que esse acompanhamento de Derrida se desenrole em uma crítica, especificamente em relação ao texto de Blanchot de 1948 (a respeito de suas implicações políticas), ele não se detém somente em tal texto. Em “Maurice Blanchot est mort”, é a morte que fala por meio da obra de Blanchot, a partir de vários textos dos quais ela é tema evidente. É isso que Derrida faz ressaltar.

Retorno a Mallarmé e a Hegel. Apesar de já ter exposto, no primeiro capítulo deste trabalho, o argumento hegeliano sobre como a linguagem está implicada na tarefa de devolver ao mundo algo diferente do que a coisa “é”, devo retomar agora a concepção hegeliana de linguagem. Em “La littérature et le droit à la mort”, Blanchot (2011a, p. 331) escreve, a partir de Hegel — e também a partir da leitura que Kojève faz de Hegel —, a seguinte afirmação: “Hegel quer dizer que, a partir desse instante, o gato cessa de ser um gato unicamente real para se tornar também uma ideia”. Pouco antes, no mesmo parágrafo, Blanchot citara o nome de Mallarmé fazendo referência à frase do poema “je dis: une fleur”. Essa aproximação abre o caminho para que Blanchot introduza a reflexão acerca da morte presente na linguagem, mas também para que ele, se apoiando nessa reflexão, escreva que, ao falar “mulher”, ele a está aniquilando. Esse é o ponto a partir do qual Derrida começa por demonstrar alguns equívocos presentes nesse texto (ao menos para ele). O exemplo escolhido por Blanchot, uma mulher, diz muito para Derrida, pois não é só o poder nadificante que parece ligar a palavra ao Terror e à Revolução Francesa: parece haver uma aliança entre a literatura e a crueldade sadeana. Ou seja, a instância sadeana da Revolução, em seu momento de Terror, é precisamente aquilo a que Blanchot quer filiar a literatura e, assim, a pena de morte. Por isso, Derrida (2003, p. 273, tradução nossa) diz que a instância sadeana “é também aquela de uma crueldade absoluta, de uma perversão radical”.²⁰⁶

Assim, de acordo com Derrida (2003), não é mero acaso que Blanchot faça alusão a uma mulher e estabeleça, por meio desse exemplo, a necessidade de aniquilação dessa mulher, ou ainda a necessidade de nadificá-la — ainda mais em referência a Sade, de quem Blanchot ressalta a grandiosa escrita do ano de 1793, em pleno Terror. A partir dessa mesma referência, Blanchot, como aponta Derrida, faz de Sade um exemplo a ser afirmado e valorizado por seu

²⁰⁶ No original: « c’est aussi celle d’une cruauté absolue, d’une perversion radicale ».

reconhecimento de uma “soberania na morte”. Esse é um acento importante para essa soberania da morte que atravessa a humanidade, que faz afirmar o direito à morte por meio da literatura, que reconhece no Terror revolucionário a verdade da literatura. Ademais, essa soberania remete à proximidade entre Blanchot e Bataille desde o final de 1940. Esse é um tema recorrente em *L'Expérience intérieure* (1943), em que Bataille deixa clara em diversos momentos a participação de Blanchot nas suas reflexões. Isso aponta, de forma mais evidente, que a experiência da morte e do sacrifício na qual Bataille se dedica a pensar — e que até mesmo tenta realizar na comunidade *Acéphale* — de algum modo é compartilhada com e por Blanchot. Mas, voltando a Derrida, outras valorizações que Blanchot faz também se anunciam contrárias ao discurso de Hugo; elas se inscrevem como adjetivos ligados à pessoa e à escrita de Sade: “Nada mais que um escritor, ele representava a vida elevada até a paixão, a paixão transformada em *crueldade e loucura*” (BLANCHOT, 2011a, p. 330, grifo nosso). E acrescenta sobre a obra sadeana: ela é “o movimento de uma negação furiosa, *sanguinolenta* e que nega os outros” (BLANCHOT, 2011a, p. 330, grifo nosso). Essas palavras acentuam ainda mais a valorização que faz Blanchot de um movimento contrário ao de Hugo na Assembleia Constituinte.

Certamente, Derrida não identifica em “*La littérature et le droit à la mort*”, em qualquer passagem, uma defesa, por parte de Blanchot, da pena de morte como tal. Na verdade, a lógica do discurso blanchotiano consiste em defender o direito da literatura à morte, ou a literatura como direito à morte. Entretanto, trata-se de uma literatura que de alguma forma se filia à pena de morte no período do Terror revolucionário, mesmo que nesse texto Blanchot se coloque na posição de quem analisa o movimento literário com vistas a descrever o que é ou tenta ser a literatura. Derrida (2003, p. 275, tradução e grifo nossos) explica por que isso se dá:

O fato é que o vínculo está claramente estabelecido entre a literatura e o Terror revolucionário que condena as pessoas à morte. Ainda que seja abusivo concluir que Maurice Blanchot é a *favor* de uma literatura solidária à pena de morte, o tom e o movimento de seu texto impedem de concluir o contrário. Eles excluem que Blanchot seja contra à pena de morte, nesta época.²⁰⁷

Desse modo, Derrida diz ser capaz de ter somente uma espécie de simpatia por essa tentação literária — esse projeto de escrever a literatura, de descrevê-la, de analisá-la —, e tal simpatia passa por Antonin Artaud e o seu teatro da crueldade. A origem do teatro da crueldade estaria localizada justamente nesses momentos de negação da vida, de subversão dos valores e

²⁰⁷ No original: « Il reste que le lien est clairement posé entre la littérature et la Terreur révolutionnaire qui condamne à mort. Même s’il est abusif d’en conclure que Maurice Blanchot est *pour* une littérature solidaire de la peine de mort, le ton et le mouvement de son texte interdisent de conclure le contraire. Ils excluent que Blanchot soit contre la peine de mort, à cette époque ».

das instituições vigentes. Tais momentos, para Artaud, remetem à proliferação da peste pela Europa e à morte que ela anunciava por toda parte: “o filho, que até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela” (ARTAUD, 2006, p. 20). A partir da noção de crueldade — princípio metafísico que rege a vida — aplicada ao espetáculo cruel que é a vida, Artaud fundamenta o seu projeto de teatro. Como exposto por mim em *Antonin Artaud: o instante intermitente*, “o teatro [...] [para Artaud] aparece ligado à peste quando o abcesso moral, espiritual e social causa tamanha desesperança frente à morte que leva cidades ao espetáculo cruel que é a vida” (DIONIZIO, 2020, p. 22). Assim, o Último ato de que fala Blanchot — nos termos de Derrida (2003, p. 276, tradução nossa), “último julgamento, em suma, apocalíptico e escatológico”²⁰⁸ — poderia ser lido como uma manifestação da crueldade na vida, ou ainda como o teatro que nasce da crueldade que há na vida.

De fato, o que se estabelece é o seguinte: (1) Derrida afirma que, ainda que esse discurso decorra de uma leitura de Mallarmé articulada ao pensamento de Hegel, isso não importa, pois o vínculo entre a literatura, o Terror, a pena de morte e a Revolução agora é incontornável; (2) outrossim, não há como se alcançar totalmente os efeitos e os sintomas históricos da época em que Blanchot escreveu tal texto (ainda que tenhamos algum alcance do que se passava no contexto histórico e cultural do pós-guerra, a dimensão desses efeitos em Blanchot são imensuráveis do ponto de vista epistemológico); (3) apesar de Blanchot não se posicionar explicitamente a favor da pena de morte, os seus argumentos de 1948 remontam às teses filosóficas favoráveis à pena de morte, tais como as de Kant²⁰⁹ e Hegel.²¹⁰ Por esses motivos, Derrida (2003, p. 277, tradução nossa) se posiciona contrariamente a Blanchot no que diz respeito a “La littérature et le droit à la mort”, ao menos em relação aos aspectos políticos,

²⁰⁸ No original: « comme jugement dernier, en somme, apocalyptique et eschatologique ».

²⁰⁹ Existem diversas passagens em defesa da pena de morte na obra kantiana. Entretanto, acho que esta passagem demonstra de modo mais geral o raciocínio kantiano a esse respeito: “Se, porém, ele cometeu assassinato, terá que morrer. Aqui não há substituto que satisfará a justiça. Inexiste similaridade entre a vida, por mais desgraçada que possa ser, e a morte, e, conseqüentemente, nenhuma igualdade ou analogia entre o crime e a retaliação, a menos que a morte seja judicialmente aplicada ao criminoso, ainda que tenha que estar isenta de qualquer maltrato que pudesse tornar abominável a humanidade na pessoa que a sofre” (KANT, 2003, p. 176).

²¹⁰ Encontra-se em Hegel pensamento similar ao de Kant: “Ora, o Estado, de um modo geral, não é um contrato, e a sua essência substancial não é exclusivamente a proteção e a segurança da vida e da propriedade dos indivíduos isolados. É antes a realidade superior e reivindica até tal vida e tal propriedade, exige que elas lhe sejam sacrificadas. Além de constituir um dever do Estado manter o conceito de crime, já na ação do criminoso se encontra o que há de racional independentemente da adesão do indivíduo, a racionalidade formal, o querer do indivíduo. Considerando-se assim que a pena contém o seu direito, dignifica-se o criminoso como ser racional. Tal dignificação não existirá se o conceito e a extensão da pena não forem determinados pela natureza do ato do criminoso, o que também acontece quando ele é considerado como um animal perigoso que se tenta intimidar ou corrigir ou que é preciso suprimir. Enfim, do ponto de vista das moralidades da sua existência, a forma que a justiça tem no Estado, isto é, como pena, não é a única e o Estado não é a condição necessária da justiça em si” (HEGEL, 1997, §100, p. 104).

jurídicos e literários do texto: “A dignidade do homem, sua soberania, o sinal de que ele acessa a lei universal e se eleva acima da animalidade, é que se eleva acima da vida biológica. Ele põe sua vida em jogo na lei, arrisca sua vida, afirma assim sua soberania como sujeito ou como consciência”.²¹¹

Portanto, o direito — tal como Blanchot subscreve em relação aos guilhotinados — não pode ser direito à morte, pois isso já se trataria de um direito que parte de uma negação à vida daqueles que se inscrevem como cidadãos de direitos. Dito de outro modo: tratar-se-ia de um direito que elimina o mesmo sujeito de direito, sendo assim um direito ausente de um sujeito que o legitime. Por isso Derrida afirma que um direito à morte não seria mais um direito, ou ao menos não um direito humano. Entretanto, essa problemática — que, como Derrida destaca, remonta ao Iluminismo — e a sua oposição são claras: há um discurso humanista *versus* o seu contrário. E a questão continuará sendo assim pensada e repensada. Na verdade, muito do pensamento blanchotiano de 1948 associa-se à seguinte premissa: a própria ideia de direito está implicada em um sacrifício. Isto é, a vida não é sagrada por simplesmente ser, tal como é, mas ela se torna sagrada quando há em seu horizonte o sacrifício que lhe atribui valor. Tal noção de sacrifício, como já dito aqui, remonta ao encontro de Bataille com Blanchot, bem como aos projetos anteriores a esse encontro que Bataille empreendeu. Contudo, o sacrifício não é tão abstrato ao pensamento, basta que nos aprofundemos um pouco mais nas filosofias de Hegel, Kant, Heidegger. Com isso, Derrida (2003, p. 278, tradução nossa) não quer minimizar a crítica a Blanchot, mas mostrar como o direito, a morte e a pena de morte são indissociáveis estruturalmente e, por vezes, até mesmo da literatura: “O direito é às vezes o direito da literatura e o direito à morte, como direito à pena de morte”.²¹²

Num horizonte de conclusão de suas reflexões sobre “La littérature et le droit à la mort”, Derrida retoma uma última vez as coincidências calculadas entre o discurso de Hugo na Assembleia Constituinte, a adoção, pela ONU, da “Declaração universal dos direitos humanos” e a publicação do texto blanchotiano. Derrida começa por dizer que não se trata de uma coincidência, mas da relativa sincronia das datas de ocorrência de dois importantes discursos contrários à pena de morte. Contudo, é necessário ressaltar, como Derrida faz mais uma vez a partir desse texto de 1948, que Blanchot reivindica o direito de ascender à morte não como morte real ou pena de morte, mas pela literatura, pensando essa morte, expondo-se a ela,

²¹¹ No original: « La dignité de l’homme, sa souveraineté, le signe qu’il accède au droit universel et s’élève au-dessus de l’animalité, c’est qu’il dresse au-dessus de la vie biologique. Il met sa vie en jeu dans le droit, il risque la vie, il affirme ainsi sa souveraineté de sujet ou de conscience ».

²¹² No original: « Le droit est à la fois le droit de la littérature et le droit à la mort, comme droit à la peine de mort ».

entregando-se aos seus limites na palavra e aos seus efeitos. Disso, posso concluir, como Derrida faz pensar, que, se esse direito é a condição da literatura, se o seu nascimento se dá em razão de um direito à morte, então o nascimento da literatura faz com que o direito surja para si. Logo, no momento em que a literatura nasce desse direito, esse direito nasce para si, dependendo tanto da literatura quanto a literatura depende dele para surgir.

Ao desviar, ou ainda aprofundar, o seu próprio parecer acerca dessa relação (direito e literatura), Derrida não deseja amenizar o terrível diagnóstico a respeito desse Blanchot cujo pensamento ele descreve como terrorista, mas também não quer fazer de sua leitura um veredito sem retorno. Na verdade, ele chama a atenção para outro ponto que “poderia bascular, ao seu contrário, a análise desta essência da literatura como terror, deste ser-literatura da *littératerreur*, como de uma tentação originária da literatura”²¹³ (DERRIDA, 2003, p. 279, tradução nossa, grifo do autor). Tal ponto, na verdade, se divide em dois, como Derrida elenca: (1) o primeiro trata-se da contraditoriedade da literatura, que implica a distinção entre a tranquilidade da linguagem comum, aquela que nomeia as coisas e para a qual tudo que é, é representado pela palavra, e a linguagem literária, que é a presença ausente, que é pura contradição, que habita o fora; (2) o segundo trata-se de *Lázaro*. Derrida diz que o princípio de morte que nós acabamos de reconhecer é também um princípio de ressurreição e salvação. Ora, Blanchot se refere a Lázaro duas vezes em “La littérature et le droit à la mort” e, segundo a leitura de Derrida, a aparição de *Lázaro* vem como uma espécie de auréola pairando sobre as figuras de Robespierre et Saint-Just. Por quê?

Acontece que a leitura que Derrida realiza desse personagem blanchotiano — sim, porque *Lázaro* de Blanchot não é mais o Lázaro do Evangelho — liga-se a *L'instant de ma mort* (1994), um dos últimos livros de Blanchot. Nele, o narrador é condenado à morte e a experimenta no momento em que foi submetido a ela, sem que ainda tenha sido fuzilado. Sobre tal livro, Derrida (2003, p. 280, tradução nossa, grifo do autor) escreve: “quase executado, a ponto de ser fuzilado, de fato já virtualmente fuzilado e morto, [...] quando um miraculoso soldado russo [...] o salva e de alguma forma o traz de volta à vida já que ele já está morto. *Veni foras*, diz a ele em suma: saia daí e salva-te”.²¹⁴ Portanto, na relação que se desenha, esse soldado — o qual, como Derrida faz questão de ressaltar, é um soldado da Revolução Russa, isto é, de extrema-esquerda, que estava, naquela ocasião, a serviço da revolução nazista de

²¹³ No original: « qui pourrait faire basculer, jusque son contraire, l'analyse de cette essence de la littérature como terreur, de cet être-littérature de la *littératerreur*, comme d'une tentation originaire de la littérature ».

²¹⁴ No original: « presque exécuté, sur le point d'être fusillé, en fait déjà virtuellement fusillé et mort [...] lorsqu'un miraculeux soldat russe [...] le sauve et le fait en quelque sorte ressusciter puisqu'il est déjà mort. *Veni foras*, lui dit-il en somme : sors de là et sauve-toi ».

extrema-direita, ou seja, indo de um totalitarismo a outro, de um extremo a outro — é como Jesus ao dizer “Lázaro, *veni foras*”.

Alguns pontos aqui são dignos de reflexão. (1) O Lázaro que sai, “a obscura realidade cadavérica [que sai] do seu fundo original” (BLANCHOT, 2011a, p. 335), é o Blanchot salvo. Sim, pois *L’instant de ma mort* é uma ficção, mas remete a um evento na vida de Blanchot, seu quase fuzilamento. Assim, Blanchot é o Lázaro salvo, o Lázaro do dia; logo, ele sabe que não pode reunir em si estes dois contrários — vida, enquanto vida da morte, e morte —, como o *Lázaro* da literatura pôde e pode. (2) O soldado aqui se filia a Jesus, aquele que reúne em si os dois contrários, extrema-direita e extrema-esquerda, sob o semblante de duas revoluções, sendo capaz de realizar milagres — isto é, aquele que pode conceder o direito à vida e à morte, a autoridade suprema, capaz de decidir quem vive e quem morre. Por isso Blanchot vai identificar essa potência lazariana na literatura; está em questão essa morte que ele quer viver, mas que só é possível na literatura: “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’” (BLANCHOT, 2011a, p. 335). (3) Em “La littérature et le droit à la mort”, Blanchot insiste na morte como impossibilidade. Por conseguinte, o direito à morte de que fala o autor já parte dessa perspectiva da falha, da impossibilidade — impossibilidade que, aos olhos derridianos, soa como palavra de um homem condenado à morte: “Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um 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, 2011a, p. 344-345). Quando se está morto, a morte não é mais nada, e morrer se torna impossível, se faz presente, ainda que em um tempo que não é o contado por nós, pela humanidade. A própria morte de Lázaro — viver na morte, ser ressuscitado para a morte — é justamente não poder mais morrer, é ter a morte como impossibilidade. Portanto, é somente nessa morte que se anuncia pela palavra literária a possibilidade de morrer: a palavra é a morte. Uma morte sem morte, uma palavra vazia que é pura ausência: essa é a realização da literatura.

4.3 *DROIT ET INSOUMISSION*: UM DIREITO SEM DIREITO

Antes de tratar do texto apresentado por Etienne Balibar, “Blanchot l’insoumis (à propôs de l’écriture du Manifeste des 121)” é incontornável apresentar, ainda que *en passant*, tanto o contexto no qual o manifesto foi escrito quanto o papel de Blanchot no processo de elaboração, escrita e publicação desse texto. Em *Partenaire invisible*, Christophe Bident escreve sobre essa

ocasião em um capítulo intitulado “Déclaration sur le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie”, com destaque para a formulação proposta e elaborada por Blanchot no manifesto “Eu digo Direito e não dever”²¹⁵ (BIDENT, 1998, p. 391, tradução nossa). O ano é 1960, após os anos terríveis e absurdos da Segunda Guerra Mundial. Acontece, nesse ano, outra guerra: trata-se da Guerra da Argélia.

Em 1954, a Frente de Libertação Nacional (FLN) dá início a uma série de ataques contra os colonos favoráveis à França. O grupo lutava pela independência da Argélia em relação à França. Então, em 1º de novembro de 1954, a França, naquele momento governada por René Coty, envia cerca de 400 mil soldados a fim de conter os ataques: é iniciada a Guerra da Argélia, que só terminaria em 1962, por meio do Acordo de Évian, com o reconhecimento da Argélia como país independente. Contudo, as mobilizações que antecedem o fim da guerra — e que contribuem para esse fim — começam em 1960, sendo realizadas por parte dos intelectuais franceses. Em 1958, Charles de Gaulle, o general reconhecido por ter sido uma das vozes mais importantes a conclamar a resistência aos nazistas durante os anos de guerra, é apontado como o único capaz de salvar a França da guerra contra a Argélia. Em 1960, Dionys Mascolo toma conhecimento do processo contra o *réseau* Jeanson²¹⁶ e decide que é chegado o momento de agir, de se manifestar, de intervir. É assim que surge a ideia de um manifesto coletivo (BIDENT, 1998), que viria a ser intitulado “Déclaration sur le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie”.²¹⁷ A necessidade que fundamenta o manifesto é clara: opor-se ao terror, à tortura e à indiferença — e ainda, como acrescenta Bident (1998, p. 391, tradução nossa), opor-se à “politização do militar e [à] militarização da política”.²¹⁸

²¹⁵ No original: « Je dis bien droit et non pas devoir ».

²¹⁶ Em 1955, Francis Jeanson, filósofo e secretário da revista francesa de Jean-Paul Sartre, *Les Temps modernes*, publica, em coautoria com sua esposa, Collete, o livro *L’Algérie hors la loi*, pela importante editora Seuil. A publicação agita um pequeno grupo de intelectuais franceses, muitos dos quais eram próximos ao casal, mas não atinge de fato parcela significativa da sociedade francesa. À mesma época, começam a retornar, aos poucos, os primeiros soldados franceses, que relatam o que está acontecendo na Argélia. Nesse contexto, o Partido Comunista Francês (PCF) não sai em apoio à causa algeriana. É então que Jeanson decide apoiar a FLN e que surge o grupo *réseau* Jeanson. Esse é um grupo de militantes franceses que dá apoio e suporte à FLN. Sua principal tarefa é coletar e transportar tanto fundos como documentos falsos para os agentes da FLN infiltrados na França. Esse grupo ficou conhecido como *porteurs de valises* (“portadores de malas”).

²¹⁷ O texto do manifesto, de acordo com os arquivos pessoais de Mascolo, teve 14 versões antes daquela publicada em 6 de setembro pela revista *Vérité-Liberté*, como relata Bident (1998). A partir dessa publicação, decorreram outras publicações do mesmo texto, só que com acréscimos: em janeiro de 1961, “Le droit à l’insoumission: le dossier de 121” é publicado pelo número 14 da revista *Cahiers libres*. Essa versão conta com a adição de uma entrevista que Maurice Blanchot concedeu a Madeleine Chapsal para *L’Express*, uma revista conhecida por ser próxima do centro-esquerda à época e por sua militância antigauillista e que, ainda assim, censurou a publicação da entrevista, além de um capítulo da biografia de Sartre escrita por Annie Cohen Solal (Gallimard, coleção “Folio-Essais”, 1989, p. 694-717) — a qual, é necessário ressaltar, é algeriana — e da dissertação de mestrado de Fabien Augier, cujo tema é o manifesto e que se intitula *La résistance française à la guerre d’Algérie* (1988, Paris-VII).

²¹⁸ No original: « la politisation du militaire et la militarisation du politique ».

Em 16 de setembro de 1959, de Gaulle reconhece, pela primeira vez, o direito à autodeterminação do povo algeriano, mas desde que fossem aceitas as condições que ele impôs à FLN. Já em março de 1960, ao mesmo tempo que de Gaulle volta atrás no que tinha dito a respeito do direito à autodeterminação — reforçando o direito da França de se manter em sua colônia, ainda que em um tom amenizador, falando de uma Argélia argelina —, o grupo *réseau Jeanson* é descoberto. No mesmo momento, surgem diversos casos de deserção e insubmissão. Como Bident (1998) ressalta, é nesse momento que Mascolo decide, além de dar suporte e legitimação ao grupo, legitimar o direito dos escritores e dos intelectuais franceses à insubmissão do pensamento. O primeiro título — que se manteve nas primeiras versões do manifesto — era “Adresse à l’opinion internationale”. Essa informação é de extrema relevância, pois, até o título final, ocorrem mudanças nos termos: oscila-se entre um *appel* (chamado) moral, que se insere sobre o verbo *devoir* (dever), e o reconhecimento de um *droit* (direito). O fato é que Blanchot passa a ser o principal redator a partir da nona versão do manifesto, em parceria com Mascolo e Jean Schuster, aos quais ele sugere diversas modificações:

Assim que Mascolo anota na margem da nona versão, eles vão na direção de uma “suavização do que existia de abrupto nas versões precedentes” [...] É Blanchot que substitui “comunidade autônoma” por “comunidade independente”; é ele que, fiel ao seu desejo de erradicação do niilismo, introduz a expressão final, “não se deixar levar pelo equívoco das palavras e dos valores”; é finalmente ele que, contra Mascolo e com Schuster, restabelece a palavra “dever” para suprimir a palavra “direito” nesta frase capital que justifica a insubmissão: “a recusa de servir a um dever sagrado”²¹⁹ (BIDENT, 1998, p. 392, tradução nossa).

Porém, em 26 de julho, Blanchot reconhece que seria necessário manter um título de caráter mais neutro, por isso retoma o termo *droit* (em vez de *devoir*). Eis o título que Bident (1998, p. 392) adjetiva de decisivo: “Déclaration sur le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie”. A mudança no título evoca vários sentidos, de acordo com Bident (1998): (1) é uma provocação, na medida em que a substituição, ou a restituição, do termo *droit* suprime o aspecto moral que o verbo *devoir* carrega; (2) *droit*, ao mesmo tempo, implica o leitor do manifesto, pois o constrange, incontornavelmente, à sua responsabilidade humana; (3) por decisão de Mascolo, o manifesto não cita em momento algum nem a Revolução Francesa, nem a “Declaração universal dos direitos humanos”, o que expressa e reforça mais uma vez a ruptura

²¹⁹ No original: « Ainsi que Mascolo l’annote en marge de la neuvième version, elles vont dans le sens d’un < adoucissement de qu’il y avait d’abrupt dans le versions précédents > [...] C’est Blanchot que remplace < communauté autonome > par < communauté indépendante > ; c’est lui qui, fidèles a son désir d’éradication du nihilisme, introduit l’expression finale, < ne pas se laisser prendre à l’équivoque des mots et des valeurs > ; c’est lui enfin qui, contre Mascolo et avec Schuster, rétablit le mot < devoir > pour supprimer le mot < droit > dans cette phrase capitale qui justifie l’insoumission: < le refus de servir un devoir sacré > ».

com o caráter obrigatório e moral associado à imposição de valores humanos. Isto é, quando você tem um direito, você pode ou não usufruir dele; a decisão é sua. Isso corresponde totalmente àquilo que o manifesto busca expressar: o direito à insubmissão ao Estado. Trata-se do exercício da liberdade e, como Blanchot diz em entrevista a Monique Chapsal: “a Declaração afirma mais, afirma, em geral, o direito de recusar toda obrigação militar, na realidade ela não busca mais que um alibi, a recusa que sempre oferece, para a boa consciência, a expressão teórica de um direito absoluto e sem relação com a realidade”²²⁰ (BLANCHOT, 2008, p. 61, tradução nossa). Bident, ao lado de Marguerite Duras, Mascolo, Antelme, Claude Roy e Monique Chapsal, reconhece em Blanchot, em razão da escrita, das palavras escolhidas decisivamente, do que é proposto pelo manifesto, uma reunião de força e doçura. Ainda que o manifesto seja apresentado em nome de todos, que tenha um caráter impessoal, é Blanchot quem consegue exprimir a necessidade de fazer de uma objeção um direito, direito a não se submeter, a não servir.

Remeto-me agora ao texto de Etienne Balibar. É a partir do paradoxo que surge dessa situação — texto de todos escrito por três, mas redigido e expresso por um, Blanchot — que um problema se impõe. Trata-se da assinatura e, com ela, de sua visibilidade ou invisibilidade. Balibar se refere diretamente à assinatura de Sartre. No ano em que o manifesto foi publicado, Sartre era um dos intelectuais mais reconhecidos (senão o mais reconhecido) pela juventude e pela mídia. Isto é, a sua figura se tornara pública e gerava grande comoção tanto nacional quanto internacional. Assim, quando o manifesto veio a público, foi a assinatura de Sartre que saltou aos olhos tanto da sociedade francesa quanto das instituições. Não à toa, René Rémond (1988, p. 595, tradução nossa), ao descrever a recepção pública do manifesto, destaca o nome e o entorno de Sartre: “Os intelectuais, os jornalistas, os universitários próximos de Jean-Paul Sartre e sua revista *Temps Modernes* aderem a um manifesto dito dos 121, que legitima a insubmissão e suplica aos jovens franceses para não combaterem um povo em luta por sua independência”.²²¹ Isso cria a impressão de que o manifesto está, de alguma forma, ligado à revista *Les Temps modernes*. Portanto, para a opinião pública e o Estado, o nome de Sartre passa, em grande medida, a ser diretamente associado ao conteúdo do manifesto, do que decorrem ao menos duas problematizações: (1) como ressaltado por Balibar (2011), é Blanchot

²²⁰ No original: « la Déclaration affirme davantage, affirme, en général, le droit de refuser toute obligation militaire, en réalité ne cherchaient qu'un alibi, le refus qu'offre toujours, pour la bonne conscience, l'expression théorique d'un droit absolu et sans rapport avec la réalité ».

²²¹ No original: « Des intellectuels, des journalistes, des universitaires proches de Jean-Paul Sartre et de sa revue *Temps Modernes* adhèrent à un manifeste dit des 121, qui légitime l'insoumission et adjure les jeunes Français de ne pas combattre un peuple en lutte pour son indépendance ».

que encontra as palavras justas, decisivas, consensuais, comprometidas e performativas; (2) Blanchot a todo momento se compromete para que essas palavras, para que as formulações tenham um caráter coletivo e expressem um momento da história. Entretanto, a assinatura de Sartre é o que atrai grande parte da atenção dirigida ao manifesto. Tanto que, na circunstância da publicação da terceira e última edição do manifesto, em 29 de outubro de 1960, quando ele contava com 249 assinaturas, de Gaulle disse a seu primeiro ministro, Michel Debré, “nós não aprisionamos Voltaire”,²²² referindo-se a Sartre, que havia sido processado junto aos outros que assinaram o manifesto (BIDENT, 1998, p.401, tradução nossa). Tal processo deu mais visibilidade ainda a Sartre, que, quando convocado a depor, estava no Brasil. Por isso, Sartre autorizou que fosse lida, em seu nome, uma carta redigida por Péju. Nela, Sartre diz: “Se Jeanson tivesse me pedido para portar as malas [*porteur les valises*] ou abrigar os militantes algerianos, e eu pudesse fazê-lo sem risco para eles, eu o teria feito sem hesitação”²²³ (BIDENT, 1998, p. 400, tradução nossa). Após tal evento, os demais que assinaram a carta, entre os quais se inclui Blanchot, foram convocados a depor.

É a partir não da polêmica em torno de Sartre, mas do manifesto, que Balibar se propõe a radicalizar o próprio pensamento e a escrita blanchotiana. Balibar propõe essa radicalização em três tempos, em três momentos: (1) o primeiro se dá em torno do manifesto em si e das implicações que já se mostram a partir do seu título (em especial no que diz respeito aos termos *insoumission, déclaration e droit*); (2) o segundo consiste na noção de um direito que declara a insubmissão e, junto a ela, a recusa (“Le refus”²²⁴ e “Le grand refus”²²⁵); (3) o terceiro implica pensar a figura de Sade como insubmissa a partir de um texto que Blanchot publica em 1965, “L’incovenance majeure”, que mais tarde, em 1969, veio a compor *L’Entretien infini*, sob o título “L’insurrection, la folie d’écrire”. Para contemplar toda a problemática que envolve essas leituras — a de Balibar, a de Derrida e a de Vanghélis Bitsoris (que será exposta no subcapítulo seguinte) —, eu proponho um trajeto diferente: (1) a exposição da leitura que Balibar faz do manifesto, em torno dos temas *insoumission, déclaration, droit e refus*; (2) a análise de “La littérature et le droit à la mort” em face do texto “L’insurrection, la folie d’écrire”, articulando esses aspectos não só à leitura de Balibar, mas também à leitura de Bitsoris e à noção de recusa.

²²² No original: « on n’emprisonne pas Voltaire ».

²²³ No original: « Si Jeanson m’avait demandé de porter les valises ou d’héberger des militants algériens, et que j’aie pu le faire sans risque pour eux, je l’aurais fait sans hésitation ».

²²⁴ Artigo publicado na revista *14 juillet*, criada e dirigida igualmente por Mascolo e Schuster. A publicação se deu em 1958, ano de criação da revista.

²²⁵ Publicado em 1959, pela *Nouvelle Revue Française*.

Voltemos a Balibar. A partir de suas hipóteses de leitura, ele propõe uma reflexão sobre a noção de uma lei sem lei, de um fundamento sem fundamento, de um direito sem direito, o que acusaria a possibilidade de insubmissão à lei. Nesse contexto, convém ressaltar que Balibar, ao tratar desses temas considerando a Guerra da Argélia (razão pela qual o manifesto é redigido), abre precedentes, ainda que indiretamente, para se pensar outras guerras que marcariam o século XX, bem como outros temas relacionados, como insubmissão e desobediência. Do mesmo modo, a partir de tais precedentes, pode-se retornar a conflitos passados, muitos dos quais, inclusive, tornaram possível pensar em um direito de resistência, de insubmissão, de desobediência (em especial após Auschwitz), como aponta Bident (1998, p. 395, tradução nossa):

O Manifesto compara assim, explicitamente, a “instituição” da tortura na Argélia à concentração e ao extermínio nazistas. Blanchot lembra que o tribunal militar de Bordeaux, em janeiro de 1953, condenou soldados alemães que não desobedeceram às ordens aterrorizantes de seus superiores, e aproveita esse precedente para legitimar “o direito à desobediência militar”. Ele evoca igualmente Nuremberg e assinala o fim da história do patriotismo, ideologia em sua essência perversa e cega. “O princípio que recomendava servir a pátria, justo ou injusto, foi enterrado nos campos de extermínio, com as vítimas daqueles que não podiam preferir a obediência na loucura à desobediência na razão”. Esse raciocínio fundador da Declaração legitima o uso rigoroso do direito de recusar, este “recurso último como o poder de dizer não”.²²⁶

É preciso, antes mesmo de adentrar no conteúdo do manifesto, explicitar uma questão: o que é um manifesto? Essa questão se coloca já em relação ao título da declaração, que a define, propriamente, como declaração. Então, por que o texto ficou conhecido, mais popularmente, como “Manifesto dos 121”, e não como “Declaração dos 121”? Ou ainda: há um limite, uma fronteira que define e separa um gênero do outro? Essas categorias configuram-se como gêneros? Como acabo de demonstrar, há várias problematizações que derivam desse *appel*, verbo que tem sua origem no latim e que, originalmente, vem do termo *appellare*; ligue-se, assim, à *appellation* que todo manifesto vem fazer. Nesse sentido, convém primeiramente ressaltar que

As distinções entre manifesto [e] declaração são frágeis; as circunstâncias históricas e a recepção dos textos, a maneira pela qual eles são entendidos, [...] levam a

²²⁶ No original: « Le Manifeste compare ainsi, explicitement, < l’institution > de la torture en Algérie à la concentration et à l’extermination nazies. Blanchot rappelle que le tribunal militaire de Bordeaux, en janvier 1953, a condamné des soldats allemands qui n’avaient pas désobéi aux ordres terrifiants de leurs supérieurs, et profite de ce précédent pour légitimer < le droit à la désobéissance militaire >. Il invoque également Nuremberg et signe la fin de l’histoire du patriotisme, idéologie en son essence perverse et aveugle. < Le principe qui recommandait de servir la patrie, juste ou injuste, a été enterré dans les camps d’extermination, avec les victimes de ceux qui ne surent pas préférer à l’obéissance dans la folie la désobéissance dans la raison >. Ce raisonnement fondateur de la Déclaration légitime un usage rigoureux du droit au refus, ce < recours ultime comme pouvoir de dire non > ».

mudanças nas qualificações: o prefácio de *Poisson soluble* se torna rapidamente “manifesto” do Surrealismo, a “declaração” sobre a insubmissão se torna “manifesto” dos 121²²⁷ (ABASTADO, 1980, p. 4, tradução nossa).

Ou seja, o manifesto se produz, se torna manifesto, e, longe de conseguirmos enquadrá-lo em um gênero fechado — isto é, um manifesto que o é porque se diz como tal —, o manifesto se impõe como uma voz que fala aos demais; ao falar, ele se torna a palavra de ruptura com a ordem, pois clama sempre por um direito por vir ou a ser reconquistado. Por isso, posso dizer que o manifesto se produz, o que não quer dizer que ele não tenha certa estrutura em sua concepção: os textos de manifesto têm palavras de reivindicação e de ruptura, mas há vozes que se produzem também em torno deles. É nessa reivindicação que a escrita encontra um sentido que falta, é aí que ela estabelece a necessidade de um sentido que ainda é ausente mesmo para si. Ou ainda, nas palavras de Blanchot (1980, p. 71, tradução nossa): “Escrever é talvez trazer à superfície algo como um sentido ausente, acolher o impulso passivo que não é ainda pensamento, sendo já o desastre do pensamento”.²²⁸ E quando essa escrita se torna escrita de *appellation* — mas que palavra não é um apelo ao outro? —, escrita de manifesto, a escrita que não é ainda pensamento encontra o povo que não existe, o povo que falta, como formulado por Deleuze (1997, p. 14): “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário”. O povo também é aquele que busca a comunidade, como ainda será argumentado neste último capítulo.

Como Balibar (2011) afirma, o que se coloca em torno do devir manifesto da declaração se anuncia também a partir de conjunturas relacionadas a diferentes eixos: (1) no âmbito mais prático, em 1961, a declaração passa a ser vista como manifesto muito por conta de sua vinculação com artistas e escritores derivados do movimento surrealista; (2) há interesse, por parte de muitos dos que assinaram a declaração, em substituir ou ampliar a luta proletária para associá-la à luta anticolonial. No contexto da luta anticolonial, a Guerra da Argélia se tornara o principal reflexo dos conflitos que marcariam os anos 1950 e 1960,²²⁹ principalmente porque

²²⁷ No original: « Les distinctions entre manifeste [et] déclaration sont fragiles ; les circonstances historiques et la réception des textes, la manière dont ils sont entendus [...] entraînent des glissements de qualifications : la « préface » de *Poisson soluble* devient vite le premier « manifeste » du Surréalisme, la « déclaration » sur l’insoumission devient le « manifeste » des 121 ».

²²⁸ No original: « Écrire, c’est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n’est pas encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée ».

²²⁹ Mais tarde, isso aconteceria também com a Revolução Cubana, pela qual Blanchot, inclusive, nutre grande admiração, como se pode constatar na “Lettre à l’Ambassadeur de Cuba en France” (1967) e em uma homenagem a essa revolução assinada por alguns intelectuais franceses em 1968.

os argelinos passaram a representar a vanguarda para as lutas e movimentos posteriores. Entretanto, a despeito desses segmentos do próprio movimento da “Declaração sobre o direito à insubmissão”, o movimento no qual a declaração foi ideologicamente concebida e se manteve, principalmente se considerarmos seus idealizadores, é de recusa, resistência, revolta e protesto. E cabe mais um porém a esse ideal que porta a declaração, como demonstra Balibar (2011): a luta anticolonial, apesar de dever ser universal, não precisa de porta-vozes intelectuais ou universitários franceses (pensamento que Mascolo, Blanchot e Schuster sustentavam). Dar voz a um povo calado até então pela exploração e pelo abuso colonial seria outra forma de colonização — “Nós, franceses, devemos legitimá-los, devemos guiá-los” —, como se esse povo não fosse capaz de formular seus próprios pensamentos e reivindicações. Não, o que é proposto pela declaração, por seus autores e signatários, é a manutenção da revolução já em curso, levando em consideração que uma revolução começa a todo momento, a todo instante ela deve ser refeita.

Isso se anuncia também com Derrida, ainda a propósito da Guerra da Argélia. Ele, enfático, foi um dos intelectuais que viveram esse drama de forma mais profunda, por se tratar de seu país de origem. Em *Cette étrange institution qu'on appelle la littérature* (1990), ele trata do assunto nestes termos: “Não a democracia de amanhã, não uma democracia futura, que estará presente amanhã, mas aquela cujo conceito se relaciona ao por-vir, à experiência de uma promessa empenhada, que é sempre uma promessa sem fim” (DERRIDA, 2014b, p. 52-53). Nesse mesmo sentido, de uma democracia por vir que sempre é uma promessa sem fim, Balibar aponta, em relação ao título da declaração, que se trata de uma revolução permanentemente refeita que já começou, está em curso ao menos desde a outra declaração, aquela dos direitos do homem. Assim, a “Déclaration sur le droit à l’insoumission” é uma resposta; é também essa revolução que se faz permanentemente, decorrendo daquela iniciada ao menos a partir da “Déclaration des droit de l’homme et du citoyen” (1789). Mas resta ainda um ponto que espero que Balibar aborde (e, ao que tudo indica, ele o fará): o pensamento de Blanchot, deste Blanchot de extrema-esquerda, a propósito da revolução, da “Declaração universal dos direitos humanos” (1948) e da pena de morte (1848).

Outro ponto também se mostra digno de total atenção: em 16 de setembro de 1959, de Gaulle fala de um direito à autodeterminação dos povos — declaração que ele, mais tarde, em 8 de dezembro de 1960, proporá como projeto de lei para votação pelo Estado francês, sendo tal projeto aprovado em 8 de janeiro de 1961.²³⁰ Nesse contexto, a “Declaração sobre o direito

²³⁰ “Vocês aprovam o projeto de lei apresentado ao povo francês pelo Presidente da República sobre a autodeterminação das populações argelinas e a organização dos poderes públicos na Argélia antes da

à insubmissão” se coloca como resposta à fala do então presidente, trazendo à tona toda a sua contradição. Portanto, o direito à insubmissão se opõe às palavras de Charles de Gaulle sobre a autodeterminação — não que a insubmissão não implique, em muitos sentidos, uma autodeterminação, mas, como já dito aqui, as escolhas de Blanchot ao redigir a carta foram decisivas. Ao opor a “Declaração sobre o direito à insubmissão” à fala sobre autodeterminação dos povos proferida por de Gaulle, a “Declaração dos 121” apresenta a insubmissão como um direito que destoa, que denuncia a fragilidade, a falsidade da fala presidencial, uma vez que, mesmo pronunciando tal fala, de Gaulle mantém as tropas francesas em solo argelino.

A partir de então, a “Declaração dos 121” retoma aspectos inegociáveis da declaração de 1789, em especial a noção de que o direito de resistência à opressão é fundamental e imprescindível, como consta em seu artigo segundo. Assim, os 121 restabelecem a necessidade universal de se repensar — principalmente em um século marcado por guerras — o direito de resistência. Isso, por sua vez, põe em pauta novamente a questão da alteridade, dessa vez uma alteridade mais radical (porque até então ela não havia sido tratada sob a problematização do abuso colonialista), a alteridade anticolonial. Isto é: está em questão uma alteridade em que o Outro, que já é Outrem e existe em uma relação de distância infinita, passa a “existir” em uma distância ainda mais infinita — que até aquele momento não havia sido pensada, problematizada e pesada suficientemente. O Outro indígena, o Outro sul-americano, o Outro médio-oriental, o Outro africano, o Outro indiano: todos esses Outros passaram a “existir” após a atrocidade aplicada aos Outros judeus.

Nesse contexto, se a escrita, que ainda não é pensamento, escreve a um povo que falta, ousou dizer que é a partir do momento em que esse povo que falta surge no horizonte da escrita que ele passa a “existir”. Não que antes esses Outros não existissem (mesmo como Outros), mas a sua existência escapava ao eixo imperialista de pensamento (Europa e Estados Unidos). Com essa mesma implicação, Balibar dirá o seguinte: se o direito de resistência não existe isoladamente contra um opressor exterior a determinado povo, apresentando-se também contra a opressão interna, esse direito não pode ser defendido por uma nação somente em razão de seu próprio povo, mas deve ser defendido como direito universal, isto é, de todos os povos. É esse o sentido do que Blanchot escreve em relação a esses direitos: “pela primeira vez uma palavra se levanta da intimidade de um povo para reivindicar o *direito de não oprimir*, com a mesma

autodeterminação?” (FRANCE, 1960, p. 11043, tradução nossa). No original: « Approuvez-vous le projet de loi soumis au peuple français par le président de la République et concernant l'autodétermination des populations algériennes et l'organisation des pouvoirs publics en Algérie avant l'autodétermination ? ».

força que trouxe até aqui todos os povos a reivindicar o direito *de não ser mais oprimidos*”²³¹ (BLANCHOT, 2014, *apud* BIDENT, 1998, p. 395, tradução nossa e grifo do autor).

Mas nesse ponto há aparentemente uma oposição que inviabiliza a junção dos termos *droit e insoumission*. Em um primeiro momento, pode parecer que o direito implica, nesse sentido, um dever — o direito de alguém, de um povo, *deve* ser respeitado e garantido. Se assim for, como aliá-lo justamente com a insubmissão à lei, ao dever? Balibar propõe um exercício semiológico com o termo *insoumission*: de início, insubmeter-se significa contrariar aquele ou aquilo que submete. Por isso, a submissão é entendida como um estado de sujeição (ou mesmo assujeitamento) de algo ou alguém que, como Balibar (2011) ressalta, é *subjectio* (sujeito) do Direito romano. Isto é, está em jogo uma submissão do sujeito ao Direito. Contudo, o insubmisso, como expressa o “Manifesto dos 121”, é aquele que recusa a sua condição de sujeito da lei, do poder, da soberania.

Aqui, é necessário forçar uma abertura para a famosa afirmação feita por Marguerite Duras em uma entrevista na qual ela retoma a polêmica declaração: “A ‘Déclaration sur le droit à l’insoumission’ não ordena a insubmissão do homem ao Estado [...] ela o ensina que há nele, às vezes claras e inteligíveis, todas as razões de ser insubmisso [ou não] [...] ela coloca o homem ‘chamado’ ante a sua responsabilidade essencial: sua soberania”²³² (DURAS *apud* BIDENT, 1998, p. 394, tradução nossa). Não se pode confundir a soberania da qual fala Duras com a soberania que é recusada na insubmissão, pelo insubmisso — isso porque a soberania de que Duras fala é aquela que se liga a Bataille, a da experiência interior, a cujo chamado o humano deve atender (como experiência soberana). Portanto, não mais uma soberania reconhecida pelo Estado, sancionada por suas instituições, mas uma soberania da experiência em sua autoridade mesma. Nesse aspecto, discordo de Balibar quando ele diz que Duras acaba por “reenviar à concepção tradicional, lockiana e rousseauiana, de uma liberdade fundadora da cidadania, sem a qual não há consentimento válido, somente um ‘pacto de sujeição’, uma servidão voluntária” (2011, p. 442-443).

É necessário voltar a Blanchot, voltar a Bataille, para reafirmar que a soberania e a autoridade são aquelas da experiência mesma: “Blanchot me recorda que meta e autoridade são exigências do pensamento discursivo; insisto, descrevendo a experiência sob a forma dada em

²³¹ No original: « pour la première fois une parole s’élevé de l’intimité d’un peuple pour revendiquer le droit de ne pas opprimer, avec la même force qui a porté jusqu’ici tous le peuples à revendiquer le droit de n’être pas opprimés ».

²³² No original: « La Déclaration du droit à l’insoumission n’a pas ordonné l’insoumission de l’homme à l’État [...] Elle lui apprend qu’il a en lui, à la fois claires et intelligibles, toutes les raisons d’être un insoumis [...] elle met l’homme ‘appelé’ devant sa responsabilité essentielle : sa souveraineté ».

último lugar, perguntando-lhe como ele acha aquilo possível sem autoridade nem nada. Ele me diz que a própria experiência é a autoridade” (BATAILLE, 2016, p. 86-87). Então, a soberania de que fala Duras é exclusivamente aquela na qual ela se mantém fiel aos seus interlocutores, Blanchot e Bataille, pois, se seguisse o que sustenta Balibar (falo somente sobre esse ponto específico), correria o risco de cometer o erro que o próprio Bataille anuncia no início de *L'Expérience intérieure*: confundir a autoridade da experiência com a autoridade institucionalizada que instrumentaliza a experiência — a religião, o conhecimento, a política.

Volto ao argumento de Balibar que remonta ao momento anterior ao pacto contratualista, e sobre isso, a despeito de Duras, estamos de acordo. Acontece que a insubmissão é condição para toda submissão: a insubmissão é o momento anterior à desobediência. Afinal, se retomarmos as teorias clássicas contratualistas, antes o homem era insubmisso e, a partir desse estado de “desobediência”, ele pôde se sujeitar a um pacto de sujeição em troca de certas garantias. Tanto é que Balibar ressalta muito bem como esse pacto funciona na sociedade contemporânea em estado de guerra. Ora, é a desobediência, enquanto insubmissão, que torna possível a submissão à lei, ao poder e ao Estado. Prova disso é que, para o sujeito se sujeitar, lhe é oferecido algo em troca: a liberdade sancionada pelo Estado, a liberdade institucionalizada, da qual a própria declaração fala ao citar os “homens livres”. É a lei que forja essa liberdade, e a liberdade à qual a declaração convoca é outra: é aquela que está sempre por vir, sempre a ser realizada, buscada e insubmissa à sua própria institucionalização. Para que essa distinção fique ainda mais evidente, basta olhar para os insubmissos de uma guerra: são sempre eles a serem jogados pelo Estado, e não os homens livres (livres?).

É por isso que a liberdade à qual os “homens livres” são chamados é outra liberdade e que a insubmissão é o meio pelo qual a liberdade sancionada pelo Estado é recusada. Nesse movimento, Balibar nos convida a olhar, sob esses aspectos tratados até aqui, para os textos de Blanchot que têm como tema a recusa, como os já citados aqui. Entretanto, cabe a mim dizer que essa leitura tanto coincide com a já apresentada de “Le grand refus” quanto a intensifica do ponto de vista político — que é propriamente o meu foco neste capítulo. Outrossim, vale ressaltar que, do mesmo modo, trarei, junto à perspectiva de Balibar sobre tais textos, a leitura sobre o primeiro deles, aquele de 1958, “Le refus”. Qual seria essa liberdade — por mais ideal que ela pareça ser, mais prestes a ser alcançada infinitamente — da qual a recusa, por meio da insubmissão, se faz portal de acesso?

Balibar percebe que a expressão *le refus* adquire um caráter ambivalente nos textos políticos de Blanchot que precedem a redação da declaração. Trata-se, de acordo com Balibar (2011), de assinalar que essa recusa, a qual se anuncia sob o signo da insubmissão, busca se

inscrever, dessa vez, em um horizonte não negativo da recusa. Isso, por sua vez, demonstra uma mudança no pensamento desse Blanchot, que agora difere daquele que exalta a Revolução como momento de pura negatividade, abandonando assim a escrita com traços hegelianos — o que provavelmente tem a ver com as mudanças em seu pensamento, principalmente em torno da questão do neutro. Muito disso, como escreve Balibar, se mostra na resposta que Blanchot sustenta diante das críticas sobre a declaração, precisamente quando cita e adapta ao francês um trecho da declaração de Lutero: “Em todos os momentos decisivos da humanidade, alguns homens, às vezes um grande número, sempre souberam salvaguardar o direito de recusar”²³³ (BLANCHOT *apud* BALIBAR, 2011a, p. 444, tradução nossa). Mas é nesse ponto que o “não” se torna afirmativo, que o poder de dizer “não” se transforma no poder de dizer “sim” à liberdade — essa outra liberdade que não a do Estado.

A partir da recusa a essa liberdade e ao Estado, aponta-se para outro paradoxo que não o da liberdade: o do direito. Se essa recusa reivindica a si mesma o direito de insubmissão à lei, ela se inscreve no campo da ilegalidade; isso já está dado. Mas e o direito? É possível que o direito se inscreva fora da lei? Acontece que um direito que se coloca contra o direito que opera de acordo com a lei é um direito que de alguma forma dialoga com as noções de anarquia e incivismo, como ressalta Balibar (2011). Em 1958, Dionys Mascolo e Schuster publicam uma primeira declaração contrária às ações de Charles de Gaulle contra o povo argelino. Dessa vez, a declaração leva o nome de “Projet pour un jugement populaire et premières mesures exécutoires”, sendo publicada originalmente na revista *Lignes* (número 33). Nesse texto, os termos *illegalité*, *civisme* e *incivisme* são evocados. Tratava-se de denunciar, de declarar, em um primeiro momento, o governo de Gaulle como ilegal, afirmando que qualquer civismo por parte da sociedade nada mais era do que uma submissão à imposição feita à população francesa sob ameaça militar. Por fim, tratava-se de convocar a sociedade a recusar essa imposição militar, a ser INCIVIL (*INCIVISME*) — em letras capitais — e, ao mesmo tempo, a ajudar essa insubmissão a circular entre os cidadãos como forma de oposição ao fascismo que de Gaulle queria instaurar na França.

Entretanto, ao comparar as duas declarações, essa de Mascolo e Schuster (1958) e aquela de Mascolo, Schuster, Blanchot e demais signatários (1960), notamos que esse termo desaparece — ou ainda, como evidencia Balibar (2011), há uma inversão. Na declaração de 1960, há uma reivindicação sobre a condição do cidadão e sobre a legalidade da insubmissão. Isso em nada destoia ou contradiz a liberdade — como aquela da democracia por vir —, que é

²³³ No original: « À tous les moments décisifs de l’humanité, quelques hommes, parfois un grand nombre, ont toujours su sauvegarder le droit de refuser ».

não só reivindicada, mas colocada diante do Estado, sendo julgada ilegal por ele. Isso se dá pois o que a “Declaração sobre o direito à insubmissão” (tal como redigida por Blanchot, que sabe que toda estrutura é mantida por aquilo que foge a ela mesma) coloca em xeque é justamente a reinvenção, ou ainda, a oposição do direito frente a si mesmo. A liberdade que precisa sempre ser buscada, ainda que sempre distante, eternamente distante, é o motor para a sua constante irrealização por meio da realidade. Dito de outro modo, a irrealidade da liberdade por vir é o que possibilita que a liberdade limitada pelo Estado seja constantemente repensada, refeita, reinserida, junto aos demais direitos fundamentais dos quais ela participa e é fundamento.²³⁴

Não se trata, portanto, de uma recusa ao *status* de cidadão, e sim de uma recusa à condição submissa a partir da qual o Estado se coloca como autoridade suprema e delibera livremente de acordo com os seus interesses (quando tirânico). Acontece que, ante essa reivindicação por uma ruptura, setores da extrema-direita e do exército francês passam a denunciar e a criticar os signatários do manifesto, sob a acusação de incentivarem os jovens soldados franceses a desertar, a cometer um ato incívico. Entretanto, para os signatários, ao contrário, o civismo e a insubmissão são identificáveis. A confusão em torno dessa acusação deriva do fato de que ela subverte para a opinião pública o que é de fato reivindicado pelos signatários: que o direito à insubmissão é o modo pelo qual se pode fazer frente às ilegalidades e ao incivismo do gaullismo. É assim que o exército de Charles de Gaulle opera em relação à declaração e aos signatários, inscrevendo-os sob o signo da anarquia. Isso, por sua vez, é fortemente refutado por Blanchot, como se pode ler em uma entrevista concedida a Chapsal. Quando ela pergunta se a insubmissão não poderia conduzir a população à anarquia, ele prontamente responde:

Mas a anarquia está neste fato de que nós deixamos o exército se tornar uma potência política e neste outro fato de que o poder atual deve seu advento a um golpe militar de Estado que derrubou originalmente a ilegalidade da ordem imperiosa que, à sua maneira augusta, ele pretende representar e nos impor. Desde maio de 1958, estamos em uma situação de anarquia, essa é a verdade na qual cada um está obscuramente penetrado. Porque, desde maio de 58, todos sabem que o exército se tornou um poder político que pretende decidir o destino nacional como um todo. Sabemos que o exército, pela enorme força material que representa, e pela importância que lhe é dada precisamente pela guerra na Argélia, tem o poder de derrubar governos, mudar

²³⁴ “É preciso lembrar que, quinze anos após a destruição da ordem hitleriana, o militarismo francês, como resultado das exigências de uma tal guerra, conseguiu restaurar a tortura e torná-la novamente uma instituição na Europa? Foi nessas condições que muitos franceses passaram a questionar o significado de valores e obrigações tradicionais. O que é civismo quando, em certas circunstâncias, ele se torna uma submissão vergonhosa?” (BLANCHOT, 2008, p. 52, tradução nossa). No original: « Faut-il rappeler que, quinze ans après la destruction de l'ordre hitlérien, le militarisme français, par suite des exigences d'une telle guerre, est parvenu à restaurer la torture et à en faire à nouveau comme une institution en Europe ? C'est dans ces conditions que beaucoup de Français en sont venus à remettre en cause le sens de valeurs et d'obligations traditionnelles. Qu'est-ce que le civisme, lorsque, dans certaines circonstances, il devient soumission honteuse ? ».

regimes e impor decisões de sua escolha. Essa transformação do poder militar é um fato capital, de gravidade sem precedentes. Bem, dizemos, a partir daí a recusa em assumir o dever militar ganha um sentido totalmente novo. Porque, reivindicando-lhe o direito de ter uma atitude política, o exército deve reconhecer, em contrapartida, a cada jovem francês o direito de julgar se aceita ou não se inscrever nesse tipo de partido político que pretende torná-lo um número de seus altos representantes. Alguns aceitam, nada a dizer. Os outros recusam: essa recusa é agora um direito fundamental²³⁵ (BLANCHOT, 2008, p. 61-62, tradução nossa).

Ou seja, em face da transformação do poder militar em poder político, a obrigação cívica deixa de ter caráter obrigatório. É isso que a declaração afirma e coloca em evidência em relação à Guerra da Argélia. Nesse sentido, pode-se ver claramente a passagem, a inversão e a mudança que, de acordo com Balibar (2011), expressam-se no pensamento político de Blanchot em 1933. Balibar refere-se às críticas presentes no livro de Philippe Mesnard intitulado *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement* (1996), críticas essas contrárias a Blanchot e seus escritos de 1933. Mesnard, é preciso dizer, faz uma leitura que tanto Balibar (2011) quanto Bident (1997) julgam enviesada e tendenciosa: apesar da ruptura de Blanchot com a tradição política da qual ele provém (tradicionalista, de extrema-direita nacionalista), Mesnard julga que esta permanece no pensamento revolucionário blanchotiano. Nesse contexto, Mesnard defende que Blanchot formula tão só uma retórica política revolucionária que demonstra apenas uma mudança de posição, seguindo com o mesmo fundamento: “que a França se torne ela mesma e reencontre o Estado sem estadismo, uma sociedade sem socialismo e um governo sem anarquia”²³⁶ (BLANCHOT *apud* BALIBAR, 2011a, p. 447, tradução nossa).

Portanto, de acordo com a leitura de Mesnard, Blanchot, desde muito antes da Guerra da Argélia, em que ele se posiciona à esquerda, estaria comprometido com um estado de exceção contra a legalidade, o qual, por sua vez, pode ser reconhecido historicamente tanto na esquerda quanto na direita. Mas, como Balibar defende, Mesnard, em sua argumentação de equivalência, se esquece (ou decide desviar) de vários problemas implicados em suas críticas.

²³⁵ No original: « Mais l'anarchie est dans ce fait qu'on a laissé l'armée devenir une puissance politique et dans cet autre fait que le pouvoir actuel a dû son avènement à un coup d'État militaire qui a ainsi frappé originellement d'illégalité l'ordre impérial qu'à sa manière auguste il prétend représenter et nous imposer. Depuis mai 1958, nous sommes en situation d'anarchie, voilà la vérité dont chacun est obscurément pénétré. Car, depuis mai 58, chacun sait que l'armée est devenue une puissance politique qui entend décider du destin national dans son ensemble. Nous savons que l'armée, par l'énorme force matérielle qu'elle représente, et par l'importance que lui donne précisément la guerre d'Algérie, a pouvoir de renverser les gouvernements, de changer les régimes et d'imposer les décisions de son choix. Cette transformation du pouvoir militaire est un fait capital, d'une gravité sans précédent. Eh bien, nous disons, qu'à partir de là, le refus d'assumer le devoir militaire prend un tout autre sens. Car, en revendiquant pour elle le droit à avoir une attitude politique, l'armée doit reconnaître, en contrepartie, à chaque jeune Français le droit de juger si oui ou non il accepte d'être enrôlé dans cette sorte de parti politique que cherchent à faire d'elle nombre de ses hauts représentants. Les uns acceptent, rien à dire. Les autres refusent : ce refus est désormais un droit fondamental ».

²³⁶ No original: « pour que la France soit rendue à elle-même et retrouve l'État sans étatismes, une société sans socialisme et un gouvernement sans anarchie ».

O mais importante é que Mesnard não reconhece a diferença entre “um discurso que se refere ao Estado como sinônimo de ordem (eventualmente novo) e um discurso que se refere aos cidadãos como recurso das ‘instituições democráticas’ quando elas estão prisioneiras do poder público”²³⁷ (BALIBAR, 2011a, p. 448, tradução nossa). Portanto, no esforço de fazer esse Blanchot à esquerda caber no Blanchot dos anos 1930, de extrema-direita, Mesnard ignora o abismo político que existe entre ambas as posições. Como Balibar bem salienta, esse abismo fora outrora demarcado já a partir da ideia de nação e do princípio de soberania, por meio da adoção da “Déclaration du droit de l’homme et du citoyen”, em 26 de outubro de 1789.

Desse modo, chega-se ao que Balibar chama de “coração teórico da declaração”, o direito fundamental que a situação singular da guerra evidencia: a antinomia da liberdade política. Isto é, uma antinomia que, longe de se opor às instituições, tem nelas o espaço de realização de si mesma. Antinomia que possibilita uma oposição à “legalidade” de suas próprias instituições e que implica sua própria manutenção. Portanto, é a partir dessa ambiguidade que a “legalidade” do Estado é questionada pela própria legalidade e que o direito se volta contra o próprio direito, tornando-se um direito sem direito. Nas palavras de Balibar (2011, p. 451, tradução nossa): “Com o texto de Blanchot [‘Manifesto dos 121’] [...] nós temos a pura reivindicação do direito negativo contra a negação do direito, inscrita *hic et nunc* na urgência da conjuntura. Está aí a única ‘garantia’, a ausência de garantia como garantia, a infinidade da finitude”.²³⁸

4.4 DROIT A LA MORT ET DROIT A L'INSOUMISSION : ENTRE « LE REFUS », « LE GRAND REFUS » ET LAZARE

Até aqui foram apresentadas as leituras de Derrida e Balibar acerca destes temas: direito, Terror, morte, Revolução e insubmissão. Entretanto, restam algumas questões: (1) o direito à morte de que fala Blanchot com relação à pena de morte, aos direitos humanos e à negatividade é o mesmo direito que deve ser recusado e combatido pela brecha na estrutura que se abre a partir de uma antinomia? (2) O direito à morte é o direito último do insubmisso (eu decido morrer?); (3) ou o direito à morte, ainda que haja distinções enormes entre o Blanchot de 1948 e o Blanchot de 1959, é o direito à morte como negação introduzida sorrateiramente no edifício

²³⁷ No original: « un discours qui se réfère à l’État comme synonyme de l’ordre (éventuellement < nouveau >) et un discours qui se réfère aux citoyens comme recours des < institutions démocratiques > lorsqu’elles sont prises en otages par des pouvoirs publics ».

²³⁸ No original: « Avec le texte de Blanchot [...] nous avons la pure revendication du droit négatif contre la négation du droit, inscrire *hic et nunc* dans l’urgence de la conjuncture. C’est là la seule < garantie >, l’absence de garantie comme garantie, l’infinité de la finitude ».

do pensamento? O que busco desenhar neste capítulo é o entrecruzamento das leituras feitas a respeito dessas noções. Em um primeiro momento, concentro-me na leitura de Derrida sobre o direito à morte em oposição ao direito à vida — para o qual a saída é o *Lázaro* blanchotiano, uma morte sem morte. Em um segundo momento, trato da análise de Balibar a respeito de um direito sem direito que se faz possível a partir dos direitos fundamentais e do estado de exceção. Agora, por fim, apresento uma leitura crítica em torno dos textos “La littérature et le droit à la mort” (1948) e “L’insurrection, la folie d’écrire” (1965, 1969), articulados ao texto de Vanghélis Bitsoris intitulado “Blanchot, Derrida: du droit à la mort au droit à la vie” (2007, 2009), bem como à terceira parte do texto de Balibar, aquela que se chama “L’insurrection, la mort, la littérature”.

Dizer que a insubmissão se liga, em Blanchot, à Revolução, ao estado revolucionário, é também dizer que a insubmissão se opõe à guerra. Disso, a questão que resta, como escreve Bitsoris (2009, p. 188, tradução nossa), é “saber se a revolução precisa verdadeiramente ser precedida pela guerra, [ou] se devemos ter de recorrer à guerra para acelerar o ritmo da vinda da revolução”.²³⁹ Tal questão comporta diversas reviravoltas do pensamento blanchotiano, mas também implica avaliar as posições políticas desse segundo Blanchot, a saber, à esquerda. Acrescento ainda que essa questão traz consigo, além das relações entre guerra, revolução, Terror, insubmissão e literatura, a própria quase morte de Blanchot, quando ele foi *Lázaro*.

Começo por trazer um trecho do preâmbulo da “Declaração universal dos direitos humanos” que trata da resistência: “Considerando ser essencial que os direitos humanos sejam protegidos pelo império da lei, para que o ser humano não seja compelido, como último recurso, à rebelião contra a tirania e a opressão” (Assembleia Geral da ONU, 1948). Guardarei bem essas colocações, sobretudo as que qualificam a instância jurídica como um “império da lei” e a instância da resistência, da rebelião, como último recurso de que dispõe aquele que é vítima de tirania e opressão. Isto é, na falta do cumprimento dos direitos fundamentais, tal como consta na declaração, o indivíduo não só pode, mas é “compelido” a se rebelar contra o Estado. Tais noções se associam, na obra blanchotiana, a dois momentos distintos que aqui quero evocar: afirmação do Terror, do direito à morte e do direito à insubmissão; e afirmação do estado de revolução.

Antes de adentrar nesses temas efetivamente, quero chamar a atenção para a história contemporânea do direito à resistência. Por mais que esse “direito” seja fruto também de uma longa tradição de pensamento político-jurídico, da qual posso destacar rapidamente os nomes

²³⁹ No original: « savoir si la révolution a vraiment besoin d’être précédée de la guerre, si l’on doit avoir recours à la guerre pour accélérer le rythme de la venue de la révolution ».

de Thomas Hobbes, John Locke, Jean-Jacques Rousseau e Immanuel Kant, ele passa a ser um direito amplamente maior assistido após Auschwitz. Depois dos milhões de mortos e do argumento largamente utilizado em defesa própria pelos ex-soldados nazistas — “Eu só estava cumprindo ordens” —, a concepção positivista legalista se torna alvo de violentas críticas. Afinal, se todo direito é aquele positivado pela Constituição e se existe um Estado no qual matar não só é permitido, mas ordenado, como acusar de crime alguém que estava cumprindo as leis desse mesmo Estado? Questão que Hannah Arendt possibilita não só pensar, mas recusar a partir de um direito de resistência, de uma contestação civil. Afinal, antes de surgir uma “Declaração universal dos direitos humanos” — que é propriamente pensada, elaborada e adotada em razão dos horrores da Segunda Guerra —, a soberania dos Estados se dava de modo praticamente solipsista. Isto é, o Estado era soberano e deveria responder somente a si mesmo enquanto autoridade suprema:

E assim como a lei de países civilizados pressupõe que a voz da consciência de todo mundo dita “Não matarás”, mesmo que o desejo e os pendores do homem natural sejam às vezes assassinos, assim a lei da terra de Hitler ditava à consciência de todos: “Matarás”, embora os organizadores dos massacres soubessem muito bem que o assassinato era contra os desejos e os pendores normais da maioria das pessoas. No Terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem — a qualidade da tentação. Muitos alemães e muitos nazistas, provavelmente a esmagadora maioria deles, deve ter sido tentada a não matar, a não roubar, a não deixar seus vizinhos partirem para a destruição (pois eles sabiam que os judeus estavam sendo transportados para a destruição, é claro, embora muitos possam não ter sabido dos detalhes terríveis), e a não se tornarem cúmplices de todos esses crimes tirando proveito deles (ARENDR, 1999, p. 128).

O problema que se coloca a partir de então, como já demonstrado por Arendt, bem como por seus estudiosos, é o da banalização do mal. Assim, cumprir ordens no Terceiro Reich se faz possível justamente pela banalização do mal promovida e afirmada pelo Estado, por suas leis. O que seria possível contra o Estado de Hitler? É aqui que chego ao direito à resistência propriamente dito. Arendt irá elaborar, em um texto publicado nove anos após a publicação de *Eichmann in Jerusalem* (1963), *Crises of the Republic* (1973), a diferença entre contestação civil e objeção de consciência. Enquanto a objeção de consciência consiste no direito de recusa à participação em uma guerra, por exemplo, devido a motivos morais, éticos ou religiosos, a contestação civil é sempre feita por um grupo que tem afinidades políticas e ideológicas, o que contraria o direito de resistência tal como foi elaborado pela tradição filosófico-jurídica (e como persiste até a atualidade). Nesse sentido, o direito de objeção de consciência não pode ser aplicado a um grupo — sempre classificado perante a lei como “grupo criminoso” — sob o raciocínio jurídico de que a lei não pode defender a sua própria violação. Mas a questão que

fica é justamente esta: quando o Estado é opressor, quando há uma guerra na qual um grupo não quer lutar por motivos político-ideológicos, como pode a lei obrigar os cidadãos a combater, principalmente após o tribunal de Nuremberg, o julgamento de Eichmann e outros tantos casos criminosos? Foi para garantir alguma proteção em casos como esse que a “Declaração de direitos” foi adotada. A “Declaração universal dos direitos humanos”, nesse contexto, busca revogar a autoridade suprema dos Estados ao estabelecer uma colaboração entre as nações, uma política internacionalista de direitos universais e fundamentais. Isso permite pensar em um direito de resistência que suspenda o Estado para restabelecê-lo, para refazê-lo — no sentido blanchotiano: para revolucioná-lo. Delimitado esse problema e o paradoxo jurídico que lhe pertence, retorno ao terreno blanchotiano a fim de chegar à relação entre insubmissão e revolução.

Já expus esse tema aqui ao tratar da leitura que faz Derrida de “La littérature et le droit à la mort” em “Maurice Blanchot est mort”, e agora eu gostaria de retomar essa problematização, mesmo que a saída já tenha sido apontada por Derrida e que seja o *Lázaro*, em razão de *L’instant de ma mort*. Bitsoris (2009, p. 189), ao propor uma leitura não de aproximação, mas de distanciamento entre Blanchot e Derrida, nos lembra de que o sintagma “direito à morte” advém, mesmo que não saibamos por quais meios exatos, dos seminários de Kojève sobre a *Fenomenologia do espírito*. Nesse contexto, Kojève reclama um “direito político à morte”²⁴⁰ a partir de Hegel, direito que seria garantido àqueles que querem negar absolutamente o Estado, dado que, ao negarem-no, negam também as suas próprias individualidades, para ascender, desse modo, à liberdade absoluta: a morte. Para que essa ascensão ao absoluto da negação seja possível, é necessário que o Estado garanta o direito de seus cidadãos à morte. Por isso, Kojève diz que é durante a Revolução, mais precisamente na segunda etapa da Revolução — fazendo menção à Revolução Francesa, mas também a todas as revoluções pretendidas —, no Terror, que a liberdade absoluta se faz possível. Portanto, esse é o momento em que o Estado garante o direito à morte. Tal pensamento também pode ser encontrado no Blanchot de 1948, para o qual a literatura, enquanto potência negadora do mundo, cria um mundo outro negando esse mundo e, por isso mesmo, se inscreve no horizonte

²⁴⁰ “Durante a segunda etapa revolucionária, os revolucionários que aspiram à liberdade absoluta se opõem como particulares isolados ao universal encarnado pelo Estado. Opõem-se de forma absoluta, querendo negar o Estado dado de modo absoluto, aniquilando-o completamente. O Estado não pode, portanto, manter-se, a vontade geral não pode realizar-se, a não ser que negue esses particulares de modo tão absoluto quanto é ou pretende ser absoluta a afirmação deles mesmos pela negação das realidades universais. Por isso, no decorrer dessa etapa, a sabedoria do governo se manifesta pelo Terror. Ora, vimos que a morte voluntariamente enfrentada numa luta negadora é a realização e a manifestação mais autênticas da liberdade individual absoluta. É no e pelo Terror que essa liberdade se propaga na sociedade, e ela não pode ser alcançada num Estado tolerante que não leve a sério seus cidadãos para garantir-lhes o direito político à morte” (KOJÈVE, 2002, p. 520).

revolucionário. Assim, a literatura, tal qual a Revolução, é potência negadora: de um lado, a Revolução nega o Estado em direção à liberdade absoluta, à morte; de outro, a literatura nega o mundo e o refaz Outro, em um espaço de liberdade absoluta, de morte daquilo tudo que o mundo é — para, agora, ser refeito.

Desse modo, Blanchot identifica a literatura à Revolução; e o militante que se entrega à morte para atingir a liberdade absoluta, ele associa ao escritor que nega a si, que vive uma espécie de morte para que a obra aconteça e o negue, negue o mundo. Mas eu gostaria de dizer, de sublinhar, justamente como faz Leslie Hill (2003, p. 37, tradução nossa) em um artigo intitulado “La pensée politique”, que Blanchot transmutará de “um nacionalismo de direita a um internacionalismo de esquerda”²⁴¹ entre os anos 1936 e 1946. Ou seja, quando Blanchot escreve “La littérature et le droit à la mort”, faz dois anos que o seu pensamento político migrou. Longe de ser uma justificativa para a sua afirmação do Terror revolucionário e do direito à morte, isso remete a outro aspecto que convém assinalar: ainda que Blanchot se posicione à direita no debate político dos anos 1930, ele se mantém associado a ideais revolucionários. Isto é, como reconhece Hill (2003) e como afirma Bitsoris (2009), já em 1931 Blanchot falava de uma revolução necessária, mesmo que dentro do campo extremamente nacionalista da extrema-direita. Contudo, algo mudou, e em “La littérature et le droit à la mort” encontra-se esse novo Blanchot que caminhará cada vez mais para a esquerda no debate político e — por que não? — literário. Mas acontece que estou lidando com as observações críticas que faz Derrida desse texto blanchotiano — e, sim, é incontornável o fato de que Blanchot, em 1948, ainda carregando e admirando os termos de Hegel e o poder de negatividade desse filósofo, vê nas condenações à morte, no momento do Terror da Revolução, toda a potência da liberdade absoluta que só a morte pode garantir.

Mas e a literatura? Ora, Blanchot identifica na literatura justamente a potência da Revolução: toda palavra encerra a existência do ser transformando-o em outra coisa. Ainda em seu poder de expressão, a existência da coisa já não é a existência que foi dada pela palavra. Por isso Derrida está certo em seu diagnóstico. Mas o que proponho é: (1) o pensamento revolucionário, de um estado de revolução, de um acontecimento que se dá na Revolução, permanece, mesmo após a afirmação do neutro e o distanciamento da dialética hegeliana; (2) Blanchot não deixa de pensar o Terror como um momento da Revolução, mas aí mora a distinção entre o Terror da guerra e o Terror da Revolução que aparece principalmente em seus textos mais tardios; (3) a relação entre literatura e Revolução permanece após o neutro, só que

²⁴¹ No original: « un nationalisme de droite à un internationalisme à gauche ».

agora a literatura é a liberdade que se inscreve não no Terror, mas em “L’insurrection, la folie d’écrire” (1965). Isto é, o Terror continua a ser uma etapa necessária da Revolução para Blanchot, mas, quando ele abandona o pensamento dialético e avança em direção ao neutro, à diferença, a relação entre literatura e Terror muda. A literatura passa a ser pensada em relação ao desconhecido, e não somente como potência de negação, como Blanchot defendia outrora. A morte, nesse sentido, se mostra muito mais como mergulho no desconhecido do que como pura capacidade de negação da vida e abertura para uma negação outra: o livro nega a realidade, abre um mundo fora deste mundo, depois o mundo reconstrói e nega o livro, e assim infinitamente.

Bitsoris (2009) escreve que uma vez questionou Bident acerca do sentido da guerra para Blanchot. Ainda que o pensamento de Blanchot em 1948 se distinga do que transparece nos textos que seriam escritos após *La part du feu* (1949) — sobretudo os que se encontram em *L’Entretien infini* (1969) —, a resposta para esse questionamento pode ser simplificada em uma reflexão, decorrente de “La littérature et le droit à la mort”, sobre o que é o Terror revolucionário, e não a guerra, para Blanchot: indivíduo, o cidadão revolucionário vê na Revolução um direito, um direito de recusa, de negação da vida que tinha até então, do Estado, e escolhe o direito à morte como direito à liberdade absoluta. Reparem bem: o direito, não o dever de morrer. Já o indivíduo, o cidadão designado à guerra, não tem escolha. Ele é ordenado, ele tem o dever, e não o direito, de escolher a morte e a negação de toda a sua esfera individual. Portanto, o soldado não vê na morte um direito, uma liberdade absoluta, pois a morte lhe foi ordenada, se tornou uma obrigação com o Estado, e não consigo. É por isso que Balibar (2011, p. 453, tradução nossa), nesse mesmo sentido, escreve o seguinte a propósito da recusa, de “Le grand refus”: “a morte, e mais geralmente a negatividade, é a insubmissão, a desobediência às

leis da necessidade, da qual se prevalece toda a obediência, incluindo a obediência à natureza”²⁴². Portanto, Blanchot continua a propor um direito à morte, à morte como escolha

última do revolucionário que quer negar o mundo, o Estado. O direito à morte como possibilidade da literatura e impossibilidade de morrer, ainda que a morte seja, em seu poder de negação, apreendida, em partes, pelo conceito e introduzida no pensamento como negação.

Quem escreve, não morre — quer dizer, morre para a obra que o nega, mas morre uma morte na vida, uma vida da morte na vida. É nessa morte que a liberdade existe. O direito à morte da literatura difere do direito à morte do revolucionário, em grande medida pois a morte da literatura está sempre já fora deste mundo, ainda que o seu rastro esteja em um livro. O

²⁴² No original : « La mort, et plus généralement la négativité, c’est l’in-soumission, la dés-obéissance aux lois de la nécessité, dont se prévaut toute obéissance, y compris l’obéissance à la nature ».

revolucionário morre aqui, para a vida, e não pode fazer de sua morte uma presença no mundo, ainda que como rastro. Mas tanto quanto distantes estão próximas as duas mortes, pois ambos escolhem essa morte e ambos reclamam o direito a ela. Portanto, o direito à morte e o direito à insubmissão se identificam na medida em que, no limite, a insubmissão última é a própria morte. Isso, por sua vez, exige demarcações próprias no pensamento blanchotiano: estou lidando com dois tempos diferentes e duas formas de pensar que se distinguem, tendo entre elas ao menos 11 anos — 1948 a 1960, que são as datas dos textos aqui analisados. Se em 1948 Blanchot defende que o escritor encontre na Revolução o período em que a literatura se faz histórica, assumindo que tal momento é o da liberdade absoluta para a obra, esse não é o mesmo pensamento que se encontra no Blanchot de 1960.

Sim, evidentemente, desde os primeiros textos ensaísticos de Blanchot, há uma compreensão do autor como intermediário da obra em seu porvir, como se anuncia em *Le livre à venir* (1959), publicado um ano antes da “Declaração sobre o direito à insubmissão”. Mas, em *La part du feu*, ainda não se encontra um pensamento mais consistentemente formulado acerca do neutro. Isso quer dizer que se em 1948 o escritor se assemelha ao revolucionário, se a literatura se assemelha ao Terror como pura negatividade, em 1960 não é mais somente o escritor que desaparece diante da obra, pois o coletivo também o faz. A despeito do contexto jurídico em que estão implicadas as assinaturas — como se de alguma forma essa subtração fosse possível —, o que percebo é que o caráter impessoal que Blanchot insiste em dar à “Déclaration sur le droit à l’insoumission” é uma forma de escrita neutra: em nome de todos e de nenhum. Portanto, a escrita de Blanchot, a sua compreensão da literatura nesse momento, nos anos 1950 e 1960, é cada vez mais impessoal, afirmando cada vez mais a neutralidade do desconhecido que é essa fusão entre tudo e nada da qual nada se captura.

Encontro nesse contexto duas distinções fundamentais: (1) uma alteração na compreensão sobre a morte em sua relação com a literatura; (2) a diferenciação entre direito à resistência e direito à insubmissão, tal como Arendt apresenta ao diferenciar a objeção de consciência da contestação civil. Sobre a primeira distinção: se no texto de 1948 a morte é vista como negação do mundo, reconstrução de um mundo outro, em “Le grand refus” (1959) a morte, em relação à literatura, não consiste apenas em um poder de negação, pois percebe-se também uma forma da morte como enigma, como neutro. Agora, a morte se torna o poder de verdade, pois, quando a introduzimos no pensamento — quando fazemos dessa morte subterfúgio para a afirmação do conceito, suprimindo o que é para dar realidade à palavra —, furtamos, nesse movimento, uma outra morte, aquela que não tem verdade, que é o enigma. Portanto, se, de acordo com o texto de 1948, a palavra, enquanto falta do ser, é um poder de

negação do mundo e de abertura para um outro, a partir dos anos 1950 a morte que escapa ao pensamento (o que dela não é instrumentalizado) se mantém como algo velado, como desconhecido, como neutro. Assim, a palavra é a morte que se mantém na vida, o Lázaro que ressuscita, que se torna testemunho ambulante da morte, mas que consegue viver neste mundo; e a morte inapreensível é aquela que vive como enigma, a vida da morte na morte mesma que não se deixa apreender — *Lázaro*.

Essa distinção se mostra essencial porque o direito à morte de 1948 não é o direito à morte de 1958. O direito à morte em 1948 consiste no direito de negar a vida, o mundo, o Estado pela literatura ou pela Revolução. O direito à morte em 1959 é o direito à morte como enigma, como insubmissão ao conceito, como insubmissão ao Estado — insubmissão, e não negação de um Estado.²⁴³ Para aprofundar um pouco mais, eu diria que a morte enquanto recusa, enquanto insubmissão, é a morte como a única submissão possível para aquele que já se revoltou contra o Estado. Isso me permite afirmar, mais uma vez, que o problema para Blanchot não é o Terror revolucionário, em que a morte se coloca como possibilidade de insubmissão, mas a morte sem direito de escolha, a morte na guerra, a morte como submissão ao Estado.

Nesse sentido, cabe a pergunta: o direito à morte é o direito à insubmissão? Sim, pois a única submissão possível é à morte. Em relação à literatura, a única insubmissão possível é ao conceito. Mas Blanchot não se vale dessa linguagem de conceitos, de falta, para escrever? Correto, só que a linguagem neutra é justamente aquela que busca se manter junto ao desconhecido como tal e não o desvelar. Dito de outro modo, é a linguagem que busca falar do desconhecido como desconhecido, não o conceituar. Essa é a enorme distância entre a linguagem-enigma e a linguagem do dia, entre Lázaro e *Lázaro*. Percebam: não se trata de uma oposição dialética, e sim de um Lázaro que é limitado pelo conceito, pela instrumentalização da morte, e Outro *Lázaro* que se mantém como enigma, inclusive dessa linguagem de que participa o primeiro Lázaro; o *Lázaro* contém o outro Lázaro, não se opõe a ele, sabe que é necessária a sua existência para que se mantenha dissimulado na estrutura do pensamento enquanto *Lázaro* neutro. É por isso que *Lázaro* só pode viver na literatura, porque ele é insubmisso, ele contém em si todos os contrários, que, em sua ambivalência, só são possíveis na literatura.

Afinal, quem conhece a literatura? Todos e ninguém, pois a palavra, em seu poder de supressão, de abertura e de subversão do sentido, garante que cada livro seja desconhecido, ainda que conhecido: o gato que está no livro não é o gato universal. Se *Lázaro* se mantém

²⁴³ Tanto que, como já discutido aqui, Blanchot e os signatários da declaração negam uma anarquia. Eles reclamam o direito de cidadãos; essa é a diferença entre negação do Estado e insubmissão a um Estado ilegal.

desconhecido, guardando a morte sem verdade, ainda que em sua verdade mesma, o insubmisso nunca é um ou todos; na verdade, ele é *il*. O insubmisso é aquele que é não sendo; é sempre ele e nunca ele que tem nome e rosto. O insubmisso é aquele que se insinua entre a unidade e o todo. O insubmisso é aquele que assinou a declaração, aquele que a polícia francesa procurou para interrogar, mas que não encontrou. O insubmisso é quem assinou a declaração e que aparece e desaparece como semelhança no rosto de cada signatário: “A semelhança como tal não seria, portanto, nada mais do que seu próprio movimento, interminável, de semelhança a semelhança: do rosto aparecendo ao rosto retornando e deste ao fascinante ‘isto’ sem rosto; da pessoa ao neutro; da forma isolável ao meio que tudo toma” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32). É a partir desse rosto desfigurado do insubmisso que se concentra também a diferença entre o direito à resistência e o direito à insubmissão.

Antes de tudo, convém ressaltar que há uma grande distinção entre desobedecer e resistir: enquanto o primeiro consiste em não acatar um ato considerado legal pelo Estado, o segundo consiste em resistir a acatar de forma violenta (física ou verbalmente). Nesse sentido, o direito à resistência, tal como se institui de forma secundária ao longo da história, se configura, principalmente a partir da declaração de 1789, como um direito a ser reclamado pela maioria da população. Isto é, seguindo o exemplo da Revolução Francesa, todo povo que se sentir injustiçado, tiranizado e oprimido pode se insurgir contra o Estado. Contudo, é a partir da publicação de Henry David Thoreau intitulada *On the duty of civil disobedience* (1849) que surge a reflexão em torno do que seria uma desobediência civil. Nesse contexto, o autor recorre à consciência individual fazendo objeção ao cumprimento das leis julgadas injustas por ele ou pelos demais cidadãos: “A única obrigação que tenho o direito de assumir é a de fazer em qualquer tempo o que julgo ser correto. Já se disse, com muita razão, que uma corporação não tem consciência alguma” (THOREAU, 2012, p. 6). Mas, como se vê, a desobediência civil em Thoreau mantém um caráter individual, de consciência individual, o quê, em certa medida, não sustenta o caráter coletivo da desobediência civil — por mais que figuras políticas e pacifistas como Gandhi e Martin Luther King tenham atribuído à desobediência civil um caráter coletivo, como aponta Arendt (2010, p. 58):

E Thoreau estava certo: a consciência individual não requer nada além. Aqui, como em toda parte, a consciência é apolítica. Não está primordialmente interessada no mundo onde o erro é cometido ou nas consequências que este terá no curso do futuro do mundo. Ela não diz como Jefferson “Estremeço por meu país quando reflito que Deus é justo: que Sua justiça não pode dormir para sempre”, pois ela estremece pelo indivíduo em si e por sua integridade.

Balibar, reunindo Arendt e Blanchot em um caminho similar ao que proponho — ele faz uma leitura mais comprometida com a insubmissão de Blanchot, opção que também me orienta em muitos momentos neste texto, embora eu me disponha a avançar em direção ao *Lázaro* insubmisso —, assinala que, assim como Blanchot insurge pela necessidade da insubmissão, anos mais tarde Arendt o fará em relação à Guerra do Vietnã. Esses são dois exemplos de insubmissão e de reflexão teórica que, por vezes, se encontram no campo da antinomia político-jurídica de um direito sem direito, ou ainda de um fundamento sem fundamento, tal qual *pas* sem *pas*, ponto neutro. É de acordo com esse argumento — de que o direito à resistência de um indivíduo não garante o direito à insubmissão de um grupo — que sigo com o *Lázaro* blanchotiano. Assim, *Lázaro* é como o revolucionário, que, mesmo sendo um, *il*, em meio ao grupo que também é ele, reivindica um direito contra o direito: direito de morrer contra o dever de morrer. O direito de viver a morte, a vida da morte. Ou ainda: o direito à morte enquanto insubmissão, uma insubmissão que comporta o direito à morte sem verdade; à morte que se infiltra no edifício do pensamento e se volta contra si, destruindo o conceito, o conceito do Estado, o conceito do mundo e, então, possibilitando o direito à morte plena.

Lázaro é, portanto, essa recusa à grande recusa. Ele é o direito à morte que escapa à morte verdadeira, aquela que possibilita o conceito. *Lázaro* é a insubmissão do revolucionário à legalidade sem legalidade. Por isso *Lázaro* só pode ser o revolucionário enquanto rosto semelhante que foi visto nas manifestações de 1961 e 1962 contra a Guerra da Argélia, um rosto que se juntava à imagem impessoal da semelhança e que às vezes, por um acontecimento, se convertia, em instantes revolucionários, em uma comunidade. Balibar também chega a esse ponto, ponto em que se deve pensar para além da redução de um elemento a outro: morte à insubmissão e vice-versa. Esse ponto é aquele em que, da perspectiva do Direito, resta articular o “ponto de entrada da liberdade do indivíduo na comunidade, e notadamente na comunidade política”²⁴⁴ (BALIBAR, 2011a, p. 454, tradução nossa). Como já propus, também a partir de Balibar (2011), acredito que a personificação desse *Lázaro* revolucionário e insubmisso se elabore a partir de Sade.

Sade, vale lembrar, é o escritor “por excelência; ele reuniu todas as contradições do escritor. Só: de todos os homens o mais só e, contudo, personagem público e homem político importante, perpetuamente preso e absolutamente livre, teórico e símbolo da liberdade absoluta” (BLANCHOT, 2011a, p. 330). Justamente por ter reunido em si todas as contradições, inclusive aquela que existe entre a esfera individual e a esfera da comunidade política, Sade é

²⁴⁴ No original: « point d’entrée de la liberté de l’individu dans la communauté, et notamment dans la communauté politique ».

aquele que abre a possibilidade de pensar a morte, a insurreição, a literatura e *Lázaro*. Trata-se, antes de tudo, de identificar as principais mudanças que acompanham o pensamento de Blanchot acerca desses temas, sobretudo as formas como essas mudanças se apresentam nesse *Lázaro* que agora está inserido em uma neutralidade e que difere do *Lázaro* de 1948. *Lázaro, Lázaro, Lázaro, Lázaro e Lázaro*: (1) o bíblico, que ressuscita para a vida (Jo, 11:1-46); (2) aquele que é também Thomas, “único Lázaro verdadeiro cuja morte mesma fora ressuscitada ressuscitou”²⁴⁵ (BLANCHOT, 1950, p. 42, tradução nossa); (3) o *Lázaro* que a linguagem exclui para ter a palavra (*La part du feu*, 1948, 1949); (4) o *Lázaro* que a leitura busca trazer à presença ao fazer rolar a pedra diante da sepultura, mas que se dissimula (*L’espace littéraire*, 1955); (5) o *Lázaro* que recusa a grande recusa, que recusa o conceito como obra de morte, que prefere a morte sem verdade (*L’Entretien infini*, 1969).

Como diz Derrida, o instante sadeano, que Blanchot traz à cena do Terror, na Revolução, é aquele de crueldade e loucura absoluta. Blanchot, ao tratar desse contexto da Revolução Francesa em 1948, vê em Sade aquele que afirma a soberania da morte, soberania que, como Derrida (2003) reconhece, se aproxima da soberania de que fala Bataille em 1943. Em 1965, Blanchot publica “L’inconvenance majeure” e retoma o papel de Sade na Revolução, bem como o sentido da liberdade na obra e no pensamento do autor. Mas a questão que se coloca, para mim, é: a liberdade que Sade não só busca, mas pela qual também se sacrifica, ainda se trata da liberdade absoluta hegeliana? Ainda está inscrita sob a negatividade? Essa é a grande questão, porque em 1965 — e, mais tarde, em 1969 —, quando Blanchot altera o título desse texto para “L’insurrection, la folie d’écrire”,²⁴⁶ o seu pensamento não está mais ao alcance do sistema dialético. Ou seja, a sua leitura de Sade — também da Revolução, da liberdade e da morte — já é outra em comparação com a de 1948. Em 1965, Blanchot apresenta uma leitura mais aprofundada de Sade; tal leitura já não se detém apenas no instante sadeano (apesar de esse instante ser considerado), mas encara a obra sadeana em seus aspectos político-literários mais gerais. Blanchot apresenta, então, 10 pontos pelos quais ele classifica a experiência de Sade como uma experiência-limite no que diz respeito à escrita, à liberdade, à religião, à Revolução e à República.

O primeiro ponto trabalhado por Blanchot parte, justamente, de um capítulo de *La philosophie dans le boudoir* (1795), de Sade, intitulado “Français, encore un effort si vous voulez être républicains”. De minha parte, para que a exposição se articule aos argumentos que expus até este momento, seguirei ponto a ponto de forma numérica, assim como Blanchot faz.

²⁴⁵ No original: « seul Lazare véritable dont la mort même était ressuscitée ».

²⁴⁶ Quando o texto passa a compor a parte destinada à experiência-limite, em *L’Entretien infini* (1969).

(1) Blanchot começa por demonstrar, na argumentação sadeana, como o discurso de Sade leva ao extremo a racionalidade tão almejada e fundamentada no Iluminismo. De fato, há um emaranhado de noções interseccionadas nessa afirmação interpretativa de Blanchot. A primeira, e mais evidente, é aquela que se anuncia não só pelo texto blanchotiano, mas pela história da Revolução Francesa e pelo texto sadeano em questão. No que compete à Revolução Francesa,²⁴⁷ sabemos da influência decisiva que os ideais iluministas exerceram sobre o seu acontecimento, que, por fim, levou ao surgimento da República Francesa, em 1792, ano de pleno Terror. Em Sade, há um racionalismo que pode ser facilmente reconhecido nos apelos que ele direciona aos franceses: “Venho vos oferecer grandes ideias; elas serão ouvidas e sobre elas se refletirá. Se todas não agradarem, algumas ao menos ficarão; terei de algum modo contribuído para o progresso das luzes, e ficarei contente” (SADE, 2012, p. 96). É dessa perspectiva que Blanchot dá ênfase à racionalidade sadeana: “Ele almeja a lógica, raciocina, só se preocupa em raciocinar; essa razão, livre de preconceitos, fala para convencer e apelando para verdades às quais dá uma forma universal e que lhe parecem tão evidentes que toda objeção é energicamente atribuída à superstição” (BLANCHOT, 2007a, p. 204).

Ou seja, Blanchot reconhece em Sade uma preocupação extremamente racional, apoiada na razão e em defesa dela, e é essa razão que Sade propõe como projeto de república. Por isso Blanchot assinala a importância de sempre levar estes aspectos em consideração quando se trata de Sade: a busca e a necessidade de se manter em contato com alguma forma de razão. Não à toa, nessa chamada feita aos franceses em nome de um verdadeiro republicanismo, Sade dá ao capítulo o subtítulo “La Religion”. Na primeira parte do texto, como apontado também por Blanchot (2007a), Sade faz uma oposição entre o dever cívico e a boa conduta contra o estado servil e ignorante dos crentes. Nessa parte, ele elenca diversos motivos pelos quais a religião deve ser rejeitada, principalmente tendo em vista a liberdade conquistada com a Revolução, liberdade que deve sempre ser levada ao limite. Nesse sentido, a religião representaria a volta ao estado de ignorância, como escreve Sade (2012, p. 96, grifo do autor): “um de seus [da religião] primeiros dogmas era: *dar a César o que é de César*. Mas nós destronamos César e

²⁴⁷ “Todos aqueles que a prática cotidiana da legislação estorvava, apaixonaram-se rapidamente por essa prática literária. Seu gosto chegou até a penetrar naqueles que sua natureza ou condição mais afastava naturalmente das especulações abstratas. Não houve um contribuinte lesado pela desigual repartição das talhas que não se animasse com a ideia de que todos os homens devem ser iguais; não houve um pequeno proprietário devastado pelos coelhos do gentil-homem seu vizinho que não gostasse de ouvir dizer que a razão condenava indistintamente todos os privilégios. E assim cada paixão pública fantasiou-se de filosofia: a vida política foi violentamente rechaçada na literatura e os escritores, ao tomarem em suas mãos a direção da opinião, preencheram, num momento dado, o lugar geralmente ocupado pelos dirigentes de partidos nos países livres” (TOCQUEVILLE, 1997, p. 145).

não queremos lhe dar mais nada. Franceses, seria em vão vos vangloriar que o espírito de um clero juramentado não deva ser o mesmo de um clero refratário”.

Sade, além de propor uma ruptura entre o Estado e a instituição religiosa, chama a atenção para a necessidade de acabar com o clero e de não o aceitar sob certas condições. Em seu projeto, tal como se apresenta na segunda parte do texto, Sade propõe outra organização social, uma em que se aboliria o pilar da religião: a família. A república sadeana começaria pelo decreto de que os filhos pertencem à república, não ao núcleo familiar; este, por sua vez, inexistiria. Em seu lugar, haveria duas comunidades, uma de homens e uma de mulheres, que se frequentariam sexualmente e dariam filhos à república. Assim, as crianças não saberiam quem são os seus pais, o que facilitaria a depravação e a libertinagem, que seriam as finalidades práticas da república mesma. Seriam construídas, ou adaptadas às construções já existentes, casas de libertinagem que — ainda que secundariamente, pois a finalidade ideológica da república seria a liberdade — fortaleceriam a fraternidade entre o povo francês: “Em suma, ousou assegurar que o incesto deveria ser a lei de todo governo baseado na fraternidade” (SADE, 2012, p. 118).

Ao tratar dessa proposição, Blanchot (2007a, p. 205) chama a atenção do leitor: “Detenhamo-nos aí. Persuadido da desrazão de seu autor, determinado leitor porá de lado o livro; outro o conservará devido a essa desrazão”. Afinal, qual leitor se equivoca em sua ação? Ambos. Pois, se Sade for considerado louco, ainda que o seja, a sua escrita não é afetada por seu juízo, e Blanchot explica: toda vez que lemos os textos sadeanos, nos deparamos com uma lucidez tão extrema que nos sentimos impelidos a compreender o autor, justamente porque a sua compreensão nos escapa, escapa à lógica simplista pela qual o mundo estritamente racional se organiza. Assim, tanto o leitor que lê em Sade um discurso desrazoado quanto o leitor que rejeita esse mesmo discurso não se dão conta de que Sade transita pelos dois extremos: a desrazão e a razão.

Segundo argumento: (2) a razão em Sade obedece à busca por uma lógica ambígua. Isto é, a lucidez que Blanchot atribui a Sade é a de uma novidade, isso porque Sade, em suas falas sempre claras e decisivas, faz da razão de seu tempo, aquela positiva e analítica, um instrumento a serviço de uma finalidade. Essa finalidade, que se desenha na busca de uma liberdade, reúne tanto a razão quanto a desrazão, a coerência e a incoerência. Nesse sentido, a experiência do pensamento sadeano, ao mesclar obscuridade e clareza, associa à razão positiva algo que a excede, pois a ultrapassa. Esse algo, como diz Blanchot, são verdades que não se enquadram no esquema ingênuo e binário da razão ocidental. Por isso Blanchot defende que a razão em Sade, que o pensamento em Sade, obedece somente a um princípio, o qual, por sua vez, pode

ser lido também sob a palavra “excesso”. Para que isso ocorra, para que essa razão obedeça à exigência de transbordar a si mesma, Sade propõe que o exercício da razão seja sempre movimento, não aceitação dessa razão reprimida que o Iluminismo oferece ao republicanismo. Para tanto, a razão sadeana “não se contenta em reconhecer-se de acordo com os princípios de uma razão positiva (a do materialismo ateu), mas sabe-se mais razoável do que esta, por levar mais longe do que ela o movimento que está nela e por não deixar-se assustar por consequência alguma” (BLANCHOT, 2007a, p. 206).

(3) A razão excessiva de Sade explora o excesso de diferentes modos. Um deles considera as possibilidades humanas ao extremo a partir daquilo que até aquele momento era tido como desregrado. Ao abordar as leituras de Sade feitas por Georges Bataille e Pierre Klossowski, Blanchot diz que ambos acertaram ao dizer que Sade busca nos princípios do materialismo positivo os argumentos que justificam a sua conduta. Ou seja, se o materialismo francês do século XVIII se afirmava junto às leis naturais, sob o argumento de que tanto os fenômenos quanto a matéria obedecem a essas leis, o homem racional — a despeito do homem religioso — deveria se aproximar da natureza e, por consequência, se aproximaria da razão. É nesses princípios que Sade fundamenta os seus argumentos; logo, a libertinagem seria a obediência a um desejo natural, a uma lei natural que se aplica ao apetite sexual humano. Contudo, Blanchot (2007a) reconhece a fraqueza desse argumento defendido por Bataille e Klossowski (considerando o uso que eles fazem de Sade). Blanchot critica, na leitura de Bataille e Klossowski, a afirmação de que Sade estaria tão só seguindo o espírito de sua época. Ele concorda que Sade foi um fenômeno de época, mas alerta para o reducionismo que há em tomar o autor somente por essa afirmação.

Sade foi a extrema imoralidade de sua época, mas a sua relação racional com o materialismo francês não se reduz a justificar a sua conduta imoral. Tanto é que na obra sadeana não se encontra nem ao menos uma passagem em que o autor tenta se justificar, até porque, como ressaltava Blanchot, se assim fosse, essa justificativa não teria fundamento, uma vez que Sade defende, em suas obras, a prática de crimes que jamais cometeu. Portanto, a sua busca por fundamentos no materialismo tem uma finalidade outra: a de encontrar um sentido para o seu pensamento, que ao mesmo tempo é racional e imaginativo. É como se Sade buscasse uma razão que ainda não veio ao mundo, uma razão que está escondida e que de alguma forma o orienta, ainda que em um movimento duplo — de afirmação e ruína de si mesmo. Nesse sentido, Sade se encontra com o argumento de uma palavra por vir, de um porvir que está sempre aí e sempre longe, o porvir de uma palavra prometida. Não estaria à vizinhança daquilo que a

Revolução prometerá? Ou ainda, não estaria Sade próximo de Hegel quando Blanchot os inscreve sob um poder de negação dialética? Sobre isso, Blanchot (2007a, p. 207) escreve:

Mas por que dialética? Não haveria uma certa complacência ou uma certa imprudência ao se propor essa palavra prometida a um futuro tão grande? Sade não é Hegel, longe disso. No entanto, não vejo nenhum anacronismo em chamar de dialética no sentido moderno a pretensão essencialmente sádica de fundar a soberania razoável do homem sobre um poder transcendente de negação, poder que ele não deixa de reconhecer no princípio da mais clara e da mais simples razão positiva.

Se a experiência de Sade é aquela que leva ao limite, é porque ela também leva ao limite os movimentos que chegariam a uma soberania razoável do humano. Isso porque, assim como Hegel, Sade sabe que a capacidade de negação transformadora é a capacidade de afirmação infinita. Se a Revolução e a razão sadeana — e por que não hegeliana? — negam as noções e as instituições que envolvem as ideias de homem, Deus, pátria e razão, é porque buscam alcançar um outro homem, um outro Estado e um outro Deus — e, sadicamente, uma outra razão. Entretanto, aquilo que em Hegel fica no campo dialético, com vistas a esse fim da História, em Sade se mantém como uma grande espiral de movimentos que levam a uma terceira forma, aquela que, nesse segundo texto sobre Sade, Blanchot demonstrará ser a inscrição do neutro.

Essa terceira forma não se posiciona nem do lado negativo, nem do lado positivo, e sim no espaço — que é sempre a junção do espaço e da ausência de espaço, *au-delà* — que torna possível essa transição do negativo ao positivo e vice-versa, infinitamente. Falo do movimento da escrita, que, para Blanchot, é a loucura própria a Sade. Blanchot diz sem demora que não devemos atribuir a loucura de Sade ao seu “espírito” imoral, nem mesmo à sua oposição aos preconceitos de sua época — aliás, Sade chegou a dizer que renunciaria à defesa de determinados pontos de vista caso eles deixassem de desafiar a sociedade. Não, a loucura de Sade não pode ser atribuída à revolta vazia que não se sustenta por muito tempo — até o momento que um movimento cessa e outro se inicia. A loucura de Sade surge quando, preso, ele deixa de ver diferença entre a solidão e a solidão da prisão. É nesse momento que surge “uma força assustadora de fala que não mais se aplacou. É preciso dizer tudo. A primeira das liberdades é a liberdade de dizer tudo” (BLANCHOT, 2007a, p. 208). É sob essa terceira forma, esse terceiro movimento — que une tanto a negação quanto a afirmação —, que Sade reivindica a nova república.

A princípio, pode parecer que dizer tudo é o mesmo que saber tudo (saber que se faria possível por meio enciclopédico?), ou ainda que está em jogo a capacidade de tudo negar até

chegar ao conhecimento “verdadeiro”. Mas não: o saber tudo, o todo que Sade busca incessantemente, não é dessa ordem dialética. O saber tudo de Sade é, antes de tudo, uma fala eterna que só é possível pela escrita. Se Sade diz tudo, se sua fala é inequívoca e sem interditos, a razão não é outra que o entredizer. Ou seja, de tanto procurar o modo de falar eternamente, sem limites, Sade alcança o interdito que se obtém quando não se cessa de falar: de tanto falar, não se fala; de tanto escrever, a palavra cessa. É essa busca por tudo dizer que é interrompida pela palavra mesma, pela fala mesma — ainda que escrevendo, ainda que falando.

(4) O mais intrigante é que a loucura de Sade, essa escrita que busca tudo dizer, tenha surgido justamente quando ele estava aprisionado. Sim, porque, ao invés de o privar de sua liberdade, a prisão acabou por causar nele a duplicação dessa liberdade. Tal é o escândalo: a liberdade, força sempre subterrânea, almejada porque é clandestina, acaba, ao se duplicar, acreditando que pode vir à luz do dia presentear esse gentil homem, ou ainda enfeitiçá-lo a ponto de ele cortar sua própria língua. Em razão dessa liberdade, Blanchot reconhece que é nesse instante que a filosofia e a Revolução se encontram — encontram-se, sim, nesse período, especificamente em Sade, porque ele é o caso revolucionário (embora não seja o único, é o caso por excelência) em que a liberdade real entra em crise e encontra a liberdade da escrita.

(5) Somente uma intersecção como essa poderia esclarecer ou ao menos guiar-me ao que Blanchot afirmará também a partir de Sade: a insurreição. Sade escreve, escreve sem parar, e no momento em que a sua escrita aprisionada se torna essa liberdade duplicada, em que a escrita pode tudo dizer, encontramos também as suas concepções políticas. E como não as encontrar? Na fala eterna, na liberdade absoluta, tudo é dito. Volto ao opúsculo “*Français, encore un effort si vous voulez être républicains*”, com Blanchot como guia. Lá, Sade dirá que não basta nascer, viver e morrer, principalmente morrer, em uma república para ser republicano; também não basta que haja uma constituição para que o estado de permanente constituição seja preservado. Sempre é preciso empreender um esforço a mais, um incessante esforço. Esse esforço leva o nome de “insurreição”.

É assim que se desenha essa nova leitura de Blanchot sobre Sade, leitura que está totalmente comprometida com a insubmissão como estado de revolução permanente. Como manter uma república de insubmissos? Essa questão é o motivo de se falar mais uma vez de Sade, mas não como se falou em 1948, quando se abriu um movimento de eterna reinserção naquilo que, para Blanchot, o escritor teria feito e representado na Revolução Francesa. Agora, Sade nos ensina sobre a revolução a despeito da revolução mesma — ensina-nos sobre a sua permanência. Adoto a tese que Blanchot propõe a partir de Sade: a república é idêntica à natureza. Tal analogia demonstra que, assim como a natureza, a república não conhece estado,

somente movimento. Esse movimento constante, na república, deve ser entendido a partir da perturbação que ela causa e deve causar eternamente àqueles que estão à frente do Estado. Uma vez à frente ou “uma vez desperto e não há mais paz para o homem; a vigilância revolucionária exclui toda tranquilidade, e o único meio, a partir de então, de conservar-se é não ser nunca conservador, isto é, não estar nunca em repouso” (BLANCHOT, 2007a, p. 211). Para estar desperto, esse republicano não pode ceder às facilidades do comodismo que se encontram na moral, na religião e em qualquer ordinariade que o conduza à tranquilidade. A tranquilidade é oposta ao estado de movimento que deve caracterizar um republicano.

Além de tratar dessa exigência de movimento eterno para a preservação de um estado revolucionário, Sade aponta para outra exigência. Ora, se levarmos em conta a república ou as repúblicas, perceberemos que elas têm sempre de lidar com a tese do cerco (governos inimigos), que é de ordem externa. Entretanto, há outro fator que a república é obrigada a considerar, a violência interna, que normalmente está ligada ao passado histórico e cultural de determinada nação ou que se apresenta como produto do tempo atual. Independentemente da origem, para Sade, só há um modo de superar essas violências no seio social: com um ato de violência mais intenso. Dito isso, Blanchot acrescenta a reflexão de que a virtude, sob a qual todos os legisladores buscam inscrever o seu Estado, nunca vem desprovida de uma carga cultural e histórica, à qual a própria república encontra-se submetida, dado que a história começa a partir da instituição dessa mesma república. A história não começa senão se aprofundando na história de violência e crime do Estado, a fim de superá-la.

A pergunta que poderia ser feita em razão dessa tese, que soa e é em grande medida hegeliana, é esta: qual é a diferença entre um Estado e um estado? Ou ainda, entre uma História e uma história? Quando um Estado, ou um estado, é superado, o que era tido como crime passa a ser visto como “energia” (BLANCHOT, 2007a, p. 212). Isso abre um espaço, uma fissura, para se pensar um estado para além de um Estado. O crime nada mais é, de acordo com essa leitura, que uma liberação de energia que compete não só à soberania de um país, em termos de administração penal, mas ao estado de movimento das coisas mesmas. Por isso, na antinomia Estado e estado, o crime pode tornar-se lei. Isto é, Blanchot não utiliza a palavra “crime” ao lado de “violência” sem que leve em consideração essa antinomia, que só pode se realizar com vistas a um Estado por vir, como se mostra na seguinte frase: “Nem o bem, nem o mal serão os seus polos; nem a virtude, nem o vício, mas a relação para com esse princípio ao qual respondem, identificando-se com ele, a afirmação e a negação levadas ao cúmulo” (BLANCHOT, 2007a, p. 212). O nome desse crime é energia antes de ser lei, porque é a energia, em seus diferentes níveis de intensidade, que faz do movimento um movimento.

(6) O problema que se coloca a partir desse crime que leva ao novo Estado é que ele não pode se manter, tendo sempre que ser superado, não de forma uniforme, dialética, portadora de toda a identidade, mas de modo heterogêneo, contendo em si o limite de duas posições antagônicas que se sustentam por essa heterogenia, a ponto de a negação e a afirmação se tornarem distantes e indissociáveis a um só tempo. Ora, imaginem a república que, para se manter república, deve manter a sua suspensão enquanto república. Para tanto não bastaria um Estado de mera oposição, mas de antinomia jurídica que sustenta um Estado sem Estado, um direito sem direito, ou ainda um crime que agora é lei. Assim é o estado de permanente insurreição. Então, chego à convergência de ideias, ou à aproximação entre Sade e Saint-Just, como prova do que Blanchot disse outrora, que Sade não quer justificar a sua conduta imoral, mas antes encontrar um sentido para o seu pensamento. Sade (2012, p. 125) nos surpreende agora; ele se vale dos princípios do materialismo, que seguem as leis naturais, para refletir sobre essa nova república: “Todas as ideias intelectuais estão de tal forma subordinadas à física da natureza, que as comparações fornecidas pela agricultura jamais nos enganarão em moral”.

Tal retorno à natureza e, por meio dela, à moral é um movimento pelo qual Sade se coloca como aluno que aprende a pensar a república. A analogia entre a natureza e a moral se refere aos papéis que a virtude e o crime devem desempenhar no espaço político de insurreição: para Sade, a república que queira se sustentar como tal deve ser erguida sobre virtudes; a república que é erguida sobre a força do crime já estará corrompida e, para se manter, terá sempre que ir além dos crimes já cometidos. Ou seja, a república terá mais chances de se manter se o seu Estado já estiver desde o princípio livre de práticas violentas e viciadas. Aqui, Blanchot traça um paralelo entre o pensamento sadeano e o de Saint-Just ao citar algumas frases que poderiam facilmente ser atribuídas a qualquer um dos dois. Todas elas encaram o crime e a virtude como indissociáveis, por exemplo: “Armai a virtude da destreza do crime contra o crime” (BLANCHOT, 2007a, p. 213). “Enfim, quando Saint-Just, desde o seu primeiro discurso, faz o elogio da energia ao dizer dela: ‘A energia não é a força’, diz algo que toda a obra de Sade busca dizer com mais arrebatamento” (BLANCHOT, 2007a, p. 213).

De fato, a obra sadeana se dedica a pensar essa energia da insurreição, uma energia que seria capaz de manter um movimento por meio do qual a busca pelo sentido da liberdade não se deixa cessar. Mas nessa aproximação, nessa comparação na qual Blanchot indistingue Sade de Saint-Just, há uma diferença. Tal diferença não é marcada pelos indivíduos Sade e Saint-Just, mas pelo modo como pensam a insurreição. Para Saint-Just, a liberdade, a solução final, está na insurreição dos afetos, ou seja, a liberdade se liga à sublevação dos afetos espirituais dos cidadãos da república. Já para Sade a insurreição não tem finalidade, a não ser a finalidade

utópica que é a liberdade de tudo dizer, de concentrar sob a mesma razão positiva a faculdade da imaginação sem que ela seja contestada em seu valor de verdade. Por isso, a única forma de se manter nesse estado é fazendo da subversão um estado permanente da república, sempre levando ao limite a possibilidade de transformação das ideias e dos costumes. Nesse ponto, Blanchot encontra Bataille mais uma vez, pois para se chegar ao limite incessantemente é necessária muita energia, e onde há energia, sob qualquer movimento, há dispêndio de forças. Isto é, a afirmação que é o movimento subversivo está sempre a se consumir com uma negação no mesmo movimento, inseparavelmente.

(7) Assim chego ao sétimo ponto, aquele em que a lei e o crime, por sua eterna convergência, levam ao direito à morte e à existência. Blanchot se refere agora ao quarto tomo da *Histoire de Juliette* (1797). Nesse texto, Sade apresenta uma reflexão acerca do surgimento das leis e da constituição do Estado, estabelecendo uma hierarquia entre as leis e a anarquia. Segundo Sade (1998), o estado da anarquia é superior ao das leis, visto que o governo, caso queira refazer a sua constituição, se vê obrigado a se aprofundar na anarquia para que nela, a partir desse estado de puro movimento, suas antigas leis possam ser anuladas. Assim, o próprio governo é obrigado a declarar um estado revolucionário, ausente de leis, que por fim possibilitará o surgimento e a instauração de novas leis. Acontece que esse segundo estado, em que o Estado é reconstituído, é inferior ao estado de anarquia, porque sua existência se deve totalmente ao momento primeiro em que todas as leis foram suspensas. O que Sade explicita nessa reflexão é: nenhum governo é livre, todos eles e os seus cidadãos são vítimas das leis. Acerca dessa sentença, Blanchot (2007a, p. 214) escreve: “As leis são capazes de uma injustiça que as torna sempre mais perigosas do que qualquer impulso individual”. Entretanto, resta ainda uma dúvida que concerne à esfera individual: o indivíduo não é capaz de uma grande injustiça em seu impulso individual, fazendo da lei um constrangimento necessário? O indivíduo, por mais injusto que possa ser, só pode causar uma injustiça limitada, que, no limite, confirma o poder individual também de Outrem e que nunca alcançaria a injustiça institucionalizada que as leis podem se tornar e causar.

A injustiça que a lei representa não se limita a algo que ela poderia ser — no sentido que algumas leis podem ser justas e outras injustas, como os abusos da monarquia absolutista e, em outro cenário um tanto quanto diferente, a obrigatoriedade do serviço militar na Guerra da Argélia —, mas ao que ela já é em sua razão de ser. As leis existem como subtração, privação da soberania e da paixão individual. A “lei, inventada para conter as paixões de meu vizinho, talvez me proteja delas, mas me deixa sem garantias contra as afirmações próprias da lei, [...] elas enfraquecem e falseiam as relações justas do homem seja com a natureza, seja com o futuro

do saber” (BLANCHOT, 2007a, p. 215). Mas há que se restabelecer a posição de Blanchot nessa leitura. Lembro a vocês que Blanchot está dialogando com Sade e pensando a partir da obra sadeana o Terror, o direito, a Revolução e a liberdade; nada mais fluido do que seguir com a lógica argumentativa de Sade para refletir e articular essas noções, que estão em jogo não só nos eventos da Revolução Francesa, mas na inauguração de um estado energicamente revolucionário que concentra tanto a negação quanto a afirmação sob a égide do movimento eterno que é a palavra por vir.

Nesse sentido, Blanchot questiona, sim, um direito que se fundamenta em uma ausência de direito, mas não sem antes relacionar essa tese a um pensamento maior do que apenas esse recorte histórico da Revolução de 1789, que é o do direito à insubmissão e ao estado revolucionário. Portanto, poderiam as leis não ser somente privação, mas positivação, afirmação do indivíduo? Segundo a tese positivista, tal como apresentada aqui, com toda a sua fé no progresso e na razão, eu diria que sim. Mas se por outro lado — ou ainda por um lado que reúne essa antinomia jurídica de uma lei que surge de sua ausência — a lei, em sua realização, poderia ser impedimento para o progresso, como poderíamos pensá-la somente em seu poder de afirmação do indivíduo, não considerando a reunião desses dois polos que envolvem a sua problematização? Por isso, quando Sade se refere às leis como castradoras das paixões das quais advêm as grandes ações, invenções e obras de arte, não posso tomá-lo somente como arauto da negatividade jurídica. Ao contrário, o que interessa a Sade é o movimento, que em um primeiro momento soa dialético, mas que em um segundo momento conflui em uma realização da lei sem lei, do fundamento sem fundamento. O que interessa a Sade é o intervalo entre a anarquia e a lei, entre a lei e a sua ausência, entre a negatização e a afirmação da lei (assim como do indivíduo). Não à toa, Sade (*apud* BLANCHOT, 2007a, p. 215) profere que “é unicamente no instante do silêncio das leis que irrompem as grandes ações”. Nem o silêncio, nem as leis, mas o instante!

Por essa via, Blanchot recobra a imprevisibilidade desse instante e, portanto, conclui que está em questão o compromisso de que as leis existam, queiramos ou não, ou queiramos sim e não. As leis surgem com o compromisso de não atentar contra a vida, a não ser por força maior; mas quem poderia avaliar essa força? Eis a questão: há um compromisso puramente inconciliável, mas que retira a capacidade de um povo de declarar o seu direito à soberania. Sim, pois a soberania só pode ser determinada e comunicada pelo Estado, não pelo povo. É nesse ponto, precisamente nesse ponto, que resta a resposta à pergunta que formulei há pouco: poderiam as leis não ser somente privação, mas positivação, afirmação do indivíduo? Se um povo não pode ser soberano ao proclamar o seu direito à vida, como poderia ser soberano ao

exigir o seu direito à morte? Essa questão retorna a si mesma como resposta. Se para Saint-Just a palavra “lei” causa tanta estranheza quanto a palavra “crime” causa a Sade, é porque a lei está sempre acima de todas as leis. Entretanto, ao perceber a necessidade das leis, Saint-Just exige que elas sejam poucas e que sejam simples, para que os homens as cumpram; ele diz que bastam poucas instituições públicas para que o Estado cumpra o seu papel. Mas Saint-Just se esquece de que as leis são o início do fim de toda autoridade. É bem verdade que ele tenta de todos os modos tornar as leis menos repressivas, a fim de que o Estado, a República, não tenha o mesmo fim que a monarquia. Isto é, Saint-Just (*apud* BLANCHOT, 2007a, p. 216) reconhece que “o cidadão de início só tem relações com a sua consciência e com a moral; se as esquece, tem essa relação com a lei; se despreza a lei, não é mais cidadão: aí começa a sua relação com o poder”.

Tal afirmação tem várias implicações críticas que, a meu ver, demonstram a tentativa de Saint-Just de assegurar a validade das leis, por mais aversão que elas lhe causem desde o contexto opressivo da monarquia absolutista: a lei tem relação direta com a moral, isto é, com aquilo que, para Sade, torna o indivíduo servil e alienado, que o torna incapaz de se insurgir; o “ser cidadão” depende diretamente de uma submissão ao Estado, às leis, o que mais uma vez destoa do que pensa Sade, para quem ser republicano exige sempre mais um esforço, a capacidade de se insurgir contra as leis — “se [alguém] despreza as leis, não é mais cidadão” (BLANCHOT, 2007a, p. 216, o que aponta para uma relação totalmente assimétrica e problemática entre Estado e cidadãos. Acompanhem: o cidadão que despreza as leis imediatamente rompe com o Estado e perde os seus direitos de cidadão; o Estado, por sua vez, deve também se submeter às leis que são por ele mesmo sancionadas, mas, como essa relação é assimétrica, visto que é o Estado que delibera sobre o que é lei ou não, ele pode se tornar uma autoridade opressiva. Assim, o ato de legalidade está sempre à mercê da ilegalidade institucionalizada do Estado, que é, como descreve Saint-Just — e aqui utilizo o seu argumento contra ele mesmo —, aquele que primeiro começa a relação com o poder. Portanto, entre o cidadão e o poder há a autoridade do Estado, existem as leis; entre o Estado e as leis, existe o poder do Estado.

(8) O oitavo argumento é dedicado ao intervalo. Se Sade reconhece na revolução o único momento em que o movimento existe, em que a insubmissão e a insurreição se tornam lei, é porque esse é o instante da ausência de leis. Dito de outra forma, é o momento em que a lei consiste em não haver lei. Esse é o momento da escritura que, de tanto falar, cessa de falar; entre dizer e não dizer, o que é dito é o interdito. Blanchot dá a esse momento os nomes “excesso” e “dissolução”; nele, o “ser não é mais do que o movimento do infinito que se suprime a si próprio e nasce sem cessar em seu desaparecimento, ‘bacanal da verdade em que ninguém

seria capaz de se manter sóbrio” (BLANCHOT, 2007a, p. 216). Eis o momento de soberania: o humano não é, nesse instante, apenas a natureza, tampouco é somente ele próprio. Em uma contraposição unida da razão e da natureza, o humano é, nesse instante, o que a natureza não pode ser: a consciência de seu poder eterno e infinito de destruição e construção em um só movimento. Esse instante é o da revolução, instante em que Juliette, em *Nouvelle Justine* (1799), rejeita, aos gritos, as leis da natureza, uma vez que já tinha há muito rejeitado as leis morais, escolhendo, em seu lugar, tornar-se cortesã: “Sim, meu amigo, sim, abomino a natureza” (SADE *apud* BLANCHOT, 2007a, p. 217).

A tormenta agora é sobre o que resta depois que todas as leis foram caladas, sobre o que resta ao instante revolucionário: o nada excessivo? Exato, um nada, mas não o nada da tranquilidade vazia, e sim o nada enquanto poder de dissolução pelo qual o futuro se inscreve. Esse nada como poder destrói o que há pela promessa de um porvir, e não há nada mais perigoso do que esse poder, porque é nele que mora o Terror. Assim, o Terror aparece como força necessária para romper com os limites impostos outrora; é sob o efeito feroz dessa força, desse poder avassalador, que Saint-Just (2003, p. 14, tradução nossa) brada: “Um governo republicano tem a virtude por princípio; senão, o terror”.²⁴⁸

(9) O alcance desse poder, dessa exigência, em Sade pode ser pesado pela sua participação na Revolução. Em 1784, já preso desde 1777, Sade é transferido para a Bastilha, onde dá início à escrita de *Les 120 Journées de Sodome*. Mais tarde, em 1789, ele é transferido para outra prisão, dessa vez um aprisionamento manicomial em Chareton, nos arredores de Paris. Apenas 10 dias após a sua transferência, começa a agitação do povo francês nas ruas: é chegada a Revolução. Em 1790, após a Assembleia Nacional Constituinte, Sade é libertado. Antes de ser preso novamente como suspeito (em 1793), ele ocupa cargos públicos relevantes, o que demonstra seu engajamento com a Primeira República Francesa. A esse respeito, Blanchot (2007a, p. 217) escreve: “Isso não se pode esquecer. Alguma coisa de Sade pertence ao Terror, como alguma coisa do Terror pertence a Sade”. Isto é, a ligação de Sade com a Revolução Francesa não é meramente ocasional e proveitosa. Há em Sade um comprometimento com o porvir, com o instante revolucionário, tanto que em 1795, após o Terror, quando ele publica *La Philosophie dans le boudoir*, vê-se um homem preocupado com a República que começa a se perder, pois a insurreição se esvai junto ao Terror. Mas também há o outro lado, o lado do Terror que reivindica o seu poder sobre Sade, porque o autor também pertence à revolução, não se dá somente o contrário.

²⁴⁸ No original: « Un gouvernement républicain a la vertu pour principe ; sinon, la terreur ».

Como Blanchot lembra, em um texto de Charles Villers datado de 1797, intitulado *Lettre sur le roman intitulé Justine ou les Malheurs de la Vertu*, encontra-se a seguinte descrição: “Diz-se que, quando Robespierre, Couthon, Saint-Just, Collot, seus ministros, estavam cansados de mortes e de condenações, [...] em vista das numerosas sentenças que tinham que assinar, a pluma lhes escapava dos dedos, iam ler *Justine* e retornavam para assinar” (VILLERS *apud* BLANCHOT, 2007a, p. 218). Tal descrição não diz outra coisa que não esta: Sade inspirava o Terror e o Terror inspirava Sade. Blanchot reconhece toda a vileza e tolice do texto de Villers, entretanto assinala que essa anedota revela a justeza da situação, a qual demonstra que todos esses homens se encontravam no excesso, na energia que o instante revolucionário exige. Ou ainda, que se encontravam no excesso, no extremo que a experiência da liberdade cobra — e, como ressalta Blanchot, quem não sabe que extremo é esse, não sabe nada sobre a liberdade. Ainda que esses solenes homens se encontrassem com Sade no excesso, distanciavam-se dele na concepção de cidadão republicano. Saint-Just, durante o Termidor, em seu último discurso na Assembleia, descreve o seu ideal de homem revolucionário, de cidadão republicano, que Blanchot (2007a, p. 218) condensa: “um revolucionário é um homem inflexível, é sensato, frugal, simples, é o inimigo irreconciliável de toda mentira, de toda indulgência, de toda afetação, é um herói de bom senso e de probidade”. Isso destoa totalmente do homem integral proposto por Sade, ao menos pela inflexibilidade dos princípios, orientados para outro sentido que não a moral. Ou seja, quando Saint-Just critica a crítica à moral e à honra, ele também atinge Sade. Uma vez que Sade busca se orientar somente pela razão crítica — que, inclusive, se volta contra a própria razão iluminista, que é uma razão, digamos, parcial e não integral —, é impossível que ele se reconheça nesses valores facilmente concebidos no âmbito social.

Mas a distinção entre Saint-Just e Sade se aprofunda ainda mais quando o primeiro denuncia o ateísmo como responsável pela corrupção dos costumes. É nesse ponto que a presença de Sade no seio “puritano” da Revolução Francesa se torna ainda mais intragável, porque a crítica justiana se direciona mutuamente aos dois pilares que estruturam as crenças naquele momento histórico: de um lado, tem-se o ateísmo fanático; de outro, a religiosidade fanática. O problema que se instaura é que Saint-Just, assim como aquele que ele admirava como amigo, colaborador e homem político — falo de Robespierre —, foi precursor da implementação dos Templos da Razão. Esses templos não tinham uma doutrina propriamente atea, e sim deísta. Isto é, Robespierre, que já havia se declarado deísta, a princípio por seguir

as ideias difundidas por D'Alembert²⁴⁹ — que conjuga a filosofia da ciência à análise espiritual e, assim, substitui “Deus” por “Ser supremo” —, une o deísmo de Voltaire ao teísmo de Rousseau e propõe a religião natural aos franceses. Desse modo, Robespierre concilia tanto a fé em um Ser supra-humano quanto o culto à racionalidade. A intenção de Robespierre e de seus colaboradores era mesclar as convicções religiosas ao projeto republicano a fim de unir a cidadania à moral, o que balizava os argumentos contrarrevolucionários de uma república que excluiria os cristãos. Para tanto, praticamente todas as mais importantes catedrais francesas foram transformadas em Templos da Razão.

Voltemos à denúncia de Saint-Just. Sade era um ateu declarado, o que o colocava entre os suspeitos de corrupção dos costumes em prol do ateísmo. Vale ressaltar que essa acusação tinha como principal alvo os suspeitos que já se encontravam em cárcere, que era o caso, mais uma vez, de Sade, preso por se opor às medidas com que não concordava e por sua conduta sempre imprudente. Blanchot desconfia que um dos agravantes que conduziram Sade à prisão foi o seu fanatismo ateu, pois apenas três semanas antes de ser preso ele discursou na Convenção Nacional francesa em prol de “um culto das virtudes que seria celebrado, com hinos e fumaça de incenso, sobre os altares secularizados do catolicismo” (BLANCHOT, 2007a, p. 220). Tal discurso recebeu uma menção honrosa e ao mesmo tempo alertou os deputados que lideravam a convenção, os quais temiam argumentos antirreligiosos como estopim para um aumento do número de partidários da contrarrevolução. Acontece que Sade não estava — nem nunca esteve — disposto a negociar a sua maior convicção, a certeza sobre o nada.

(10) Em 1794, em outubro, Sade seria libertado e, como Blanchot destaca, estaria livre pela última vez — última vez porque Sade não suportava essa falsa liberdade, por mais que a valorizasse. A liberdade que ele buscava era outra, a liberdade infinita, aquela que se inscreve sob a loucura de escrever infinitamente. Outrossim, a sua prisão em 1801 se deve absolutamente a essa busca. Sade nunca se curvou a uma meia liberdade, somente àquela de *tudo* dizer! Referindo-se tanto ao primeiro cônsul Bonaparte, que ordenou a prisão de Sade, quanto ao primeiro cônsul Charles de Gaulle (1965), Blanchot (2007a, p. 222) finaliza belamente o seu texto sobre a inconveniência maior que é a busca da escrita: “Continuamos a viver sob um Primeiro Cônsul e Sade continua a ser perseguido e por causa da mesma exigência: dizer tudo,

²⁴⁹ “As leis produzidas por experimento têm uma verdade contingente, posto que elas parecem jorrar de uma decisão particular do Ser supremo; por outro lado, se essas leis concordam com aquelas que se deduz da lógica apenas, sua verdade é necessária. O que não significa que o Criador fez dois tipos de lei, mas sim que não se pode ter certeza ao estabelecer outras leis além daquelas que resultam da verdadeira existência da matéria” (D’ALEMBERT, 1758, p. XXIV).

é preciso dizer tudo, a liberdade é a liberdade de dizer tudo, esse movimento ilimitado que é a tentação da razão, seu voto secreto, sua loucura”.

(11) Os motivos de Blanchot foram expostos, ainda que seja um tanto arriscado buscar apresentá-los com vistas a uma terceira leitura, a minha. Pois bem, Balibar acredita que há três momentos nesse texto blanchotiano sobre Sade. Partirei do primeiro, que é aquele da tese revolucionária como processo de permanência, de insurreição constante, a fim de pensar como a insubmissão e o direito à morte — como direito à literatura — se apresentam em *Lázaro e Lázaro*. A “Declaração dos direitos do homem e do cidadão” de 1793 apresenta, em seus três últimos artigos, a garantia da soberania do povo contra o poder tirano:

XXXIII A resistência à opressão é a consequência dos outros direitos do homem.
 XXXIV Há opressão contra o corpo social, mesmo quando um só dos seus membros é oprimido. Há opressão contra cada membro, quando o corpo social é oprimido.
 XXXV Quando o governo viola os direitos do Povo, a revolta é para o Povo, e para cada agrupamento do Povo, o mais sagrado dos direitos e o mais indispensável dos deveres (ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE FRANCESA, 1793).

Tais artigos, como mostra Balibar (2011), já resultam em uma ambivalência. Ou seja, esses artigos tanto podem ser utilizados para garantir a soberania de um povo de acordo com os ideais republicanos quanto ser subvertidos pelo próprio povo de acordo com outras afinidades ideológicas insurgentes (como exemplo, trago a insurgência antisemita, que visa a uma homogeneidade imaginada como o ideal de uma nação).

O segundo momento do texto blanchotiano é aquele em que se encontra a antinomia da palavra “crime”. Isto é, tudo o que era crime pode se tornar lei, e vice-versa, quando se derruba um governo e se vive a permanência de um estado revolucionário. Como Balibar (2011) lembra, essa palavra foi amplamente utilizada pela oposição contrarrevolucionária, principalmente para se referir ao governo no período do Terror. Mas nesse aspecto se assenta uma diferença essencial: a oposição contrarrevolucionária opõe a palavra “crime” à palavra “virtude”; por isso mesmo, a subversão de opor a palavra “crime” à palavra “lei”, operada por Sade como ambição e efetividade revolucionária, leva a uma antinomia que implica justamente uma concepção jurídica. Ao opor o crime à lei, Sade não está somente apontando para a volatilidade da lei de acordo com o governo vigente, mas também relacionando o crime a um direito natural. Ou seja, se a virtude se parece com o crime, é o seu avesso, e por isso mesmo equivalente; se a semelhança entre crime e virtude envolve somente a positivação da virtude e a criminalização do crime, estamos então a tratar de uma oposição entre direito natural e direito positivo. Em outras palavras, a capacidade do ato que se inscreve sob um crime é meramente convencionalizada

pelo Estado; assim, Sade também desfaz o mal-entendido de que a natureza é positiva e de que, logo, o direito seria positivo, por obedecer à virtude que é natural ao homem. Trata-se, portanto, de uma positivação do Estado diante das exigências de um povo, republicano ou não.

No terceiro momento, Blanchot apresenta a tese da liberdade sadeana, que é a de tudo dizer, ou melhor, a de tudo escrever. Nesse momento, Blanchot opera uma espécie de entrecruzamento entre a liberdade de tudo escrever e a liberdade real, entrecruzamento em que a diferença entre ambas é neutralizada, como aponta Balibar (2011). Acontece que essas liberdades se cruzam, como Blanchot diz, “por coincidência”, tanto porque Sade tinha interesse no que estava acontecendo em Paris durante a Revolução Francesa e nos anos que a antecederam quanto porque ele se reconhecia naqueles acontecimentos. Ou seja, o seu reconhecimento se dava pelo prenúncio de liberdade que aqueles eventos continham, e tais eventos, por sua vez, afirmavam a busca de toda a sua vida, escrever sem fim. Mas nesse ponto se apresenta outra antinomia: a lei vigente, no momento revolucionário, era a suspensão da lei. Por isso Sade se reconhecia nessa liberdade de lei sem *lei* de tudo poder dizer, escrever. Nisso também se encontra o seu ideal revolucionário de insurreição, que aqui se liga ao ideal de insubmissão de Blanchot. A grande recusa se insere no seio da recusa; a insubmissão se define, portanto, pela submissão à morte, ao sentido infinito, que nunca cessa de morrer.

Indo um pouco mais além, a submissão à morte é a insubmissão do discurso que não cessa de falar e, por isso mesmo, é neutralizado em sua diferença, em sua ambivalência. Ou seja, se há a recusa ao conceito que é a morte do ser, há a grande recusa que é a morte que se introduziu no pensamento por meio do conceito, fazendo com que o pensamento seja outro que não ele mesmo. Assim, quando falamos, não só dizemos outra coisa que o ser suprimido, mas dizemos outra coisa que o pensamento. Se o crime é lei, a submissão é insubmissão, mas há uma liberdade que só habita, só é possível, na escrita e na Revolução, no entrecruzamento da liberdade de tudo dizer com a liberdade real, nessa neutralização. Balibar dirá que Blanchot, ao associar a morte à política, afirma que essa relação se fundamenta não somente em um poder de dissolução constante do mundo, mas também em um poder “indestrutível”. Esse fundo indestrutível, sendo o seu contrário, o destrutível, é poder contingente do neutro que faz do movimento a única constância: “Sade mostra a Blanchot que a liberdade de tudo dizer, quer dizer, de tudo escrever, é a insubmissão que pode ser submissa, a indestrutível liberdade que pode ser destruída” (BALIBAR, 2011, p. 460, tradução nossa)²⁵⁰.

²⁵⁰ No original : « Sade montre à Blanchot que la liberté de tout dire, c’est-à-dire de tout écrire, est l’insoumission qui peut être soumise, l’indestructible liberté qui peut être détruite ».

(12) Antinomia lazariana: qual é a liberdade de tudo dizer se a morte mesma apresenta um intervalo a toda palavra? Nesse intervalo, o mundo se reconstrói indestrutível para a palavra voltar a ser palavra de morte, que une e distancia o mundo e a morte. Essa contingência à qual o mundo está submetido, esse intervalo da morte em que a palavra cessa, é também a possibilidade de toda morte e de toda vida. *Lázaro*. O pas sem *pas*, a lei sem *lei*, o Lázaro e o *Lázaro* rasgam no tecido do mundo uma antinomia a que chamo “antinomia lazariana”. Em “La littérature et le droit à la mort” (1948), *Lázaro*, assim como a negatividade, aparece como capacidade de tudo dissolver, da morte mesma em seu poder de negação. Em “Le grand refus” (1959), *Lázaro* já não tem somente o poder de negação, mas o poder da morte aliado ao poder do conceito, isto é, poderes de vida e morte sem separação, os quais, ainda que separados, acabam por se neutralizar em sua diferença. O mesmo posso dizer a respeito da liberdade, que em um primeiro momento é absoluta, o Terror enquanto negação do mundo; agora, em 1965, é uma liberdade ambígua que é garantida pelo estado revolucionário do Terror, é o poder de neutralização que há quando se entrecruza a permanência com a impermanência — ou, no sentido sadeano, quando a lei se torna a suspensão da lei. Quando se pode tudo dizer, tudo escrever, de tanto dizer se alcança o interdito.

Então, *Lázaro* não é somente a oposição ao Lázaro, como aparece no texto de caráter mais hegeliano de 1948; *Lázaro*, em 1959, é aquele que comporta o Lázaro ressuscitado, ambos vivendo tanto a vida quanto a morte nessa vida da morte em *Lázaro*. O *Lázaro* da grande recusa é aquele em que o intervalo une a os opostos e que existe como tudo e como nada. Derrida (2003) tem razão ao dizer que Blanchot faz um elogio ao Terror, ainda que haja dois momentos do Terror na obra de Blanchot — aquele em que o Terror é a negação ao Estado e, portanto, o direito à morte (1948), e aquele em que o Terror, enquanto exigência do estado de revolução permanente, une o direito à vida ao direito à morte (1965). Negatividade e positividade a um só tempo; razão iluminista e razão imaginativa dando lugar à razão integral sadeana. Nesse sentido, se abre toda e qualquer fissura por essa força impessoal, a neutra, e nela se consagra a ambivalência da liberdade, do direito, da morte, da razão e da escrita. *Lázaro* se mostra, então, não mais o anjo do Terror, como que em um *couple* com Saint-Just; *Lázaro* é a antinomia do pas sem *pas*, da lei sem lei que busca Sade. O *couple* agora é entre *Lázaro* e Sade.

Eu gostaria ainda de dizer que *Lázaro* é quem opera a subversão da insubmissão e sua conversão em submissão, tornando-a uma insubmissão ao Estado — mas uma submissão ao estado revolucionário, na esperança de uma palavra que um dia dirá tudo. Outrossim, se os *sans-culottes* gritam “a liberdade ou a morte”, é porque eles sabem que ou há a liberdade do estado revolucionário em vida, ou a liberdade da morte, a liberação de todo o sentido, que já é

desde sempre ausente, por isso mesmo forjado. Ou se forja uma outra liberdade, ou deem-lhes o direito à morte, à liberdade outra. Sabemos que a última insubmissão é a morte, por isso na revolução, na suspensão que revela a falta de fundamento sólido da lei, *Lázaro* apresenta a escolha “viver ou morrer” aos *sans-culottes*, aos argelinos, aos cubanos, aos estudantes de 1968, aos povos da América Latina, aos judeus, aos palestinos, aos insubmissos da Guerra do Vietnã, a nós, todos insubmissos. E é por *Lázaro*, o direito sem direito, que nos é garantida tal escolha, a insubmissão. Afinal, é no *Lázaro* blanchotiano que a vida e a morte se misturam, porque *Lázaro* vive a sua própria morte. Porém, não quero perder de vista que *Lázaro* só pode viver na palavra literária, neste além do sentido em que a palavra se subverte a todo momento. Mas lhes pergunto: essa subversão do sentido, essa duplicidade pela qual a diferença age na palavra criando uma alteridade nela própria, não seria a mesma da lei? Por isso, insisto, é *Lázaro* que, mesmo no fora do sentido, torna todo direito e todo sentido possíveis, pois nos demonstra que a lei não tem fundamento, a não ser como palavra mutante.

Quando Blanchot redige o “Manifesto dos 121”, quem assina o direito à insubmissão como direito à transgressão da lei, da vida e da morte é *Lázaro*, sob os nomes de todos os signatários. Lembro-me de Derrida (2014b, p. 49), mais uma vez no fundamental *Cette étrange institution qu'on appelle la littérature*, falando a respeito da literatura e de seu poder de dizer tudo:

É liberar-se [*s'affranchir*] — em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.

4.5 QUANDO BLANCHOT FOI LÁZARO

Não há, para mim, outro modo de começar — o poder de começar — senão trazendo as palavras de Blanchot — essa fidelidade canina devido à qual toda ficção só pode testemunhar a si mesma. Trato de seu último romance, aquele que ainda hoje concentra diversas desavenças fúteis, a meu ver, sobre a experiência de quase morte (por que não de morte?) de Blanchot. Sim, fúteis, porque me parece que a impossibilidade de direito,²⁵¹ ainda hoje por vezes ignorada, é aquela à qual Blanchot (2013, p. 9) defende como realização de toda narrativa,

²⁵¹ “Derrida sinaliza duas impossibilidades: de fato e de direito. A primeira é associada à patologia e à história; por isso, de fato. A segunda, de direito, se caracteriza pela impossibilidade que assume a obra poética de criar uma impossibilidade artística, a necessidade de tomar a impossibilidade como direito para transgressão” (DIONIZIO, 2018, p. 217).

[...] e essa relação, ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta, só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece, pois ela detém então o ponto — ou o plano em que a realidade que a narrativa “descreve” pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa, garanti-la e aí encontrar sua fiança.

Se de alguma forma pudéssemos dar crédito às leituras²⁵² que Leslie Hill (2021, n.p.) bem adjetiva de “deformadas” (em um texto recentemente publicado em *L’Espace Maurice Blanchot*, “À moindres frais: réponse à une polémique de Michel Surya”), teríamos de ignorar vários indícios que não só circundam, mas também comprovam os acontecimentos ficcionalizados em *L’instant de ma mort* (1994). Christophe Bident mesmo dirá que a confusão em torno das datas que Blanchot anuncia para a entrada de Napoleão Bonaparte em Iéna sinaliza a veracidade da ficção em torno de *L’instant de ma mort*. É necessária muita cautela nesse sentido, porque, como Bident (1998) diz, não se trata de negar a veracidade do acontecimento, e sim de pontuar que esse erro calculado de Blanchot denota muito mais a verdade da ficção mesma como ficção. Napoleão entrou em Iéna em 1806, não em 1807, como afirma propositalmente Blanchot em seu romance. Há ainda, na fachada da casa da família de Blanchot, no Quain, a data de 1809, que Blanchot, em *L’instant de ma mort*, afirma ser 1806.

O que isso revela? Justamente que o acontecimento de quase morte teve lugar em 1944, como fica claro em duas cartas enviadas por Blanchot — a Jean Paulhan, em 5 de junho de 1944, e a Roger Laporte, em 18 de novembro de 1982. Entretanto, Blanchot (2013, p. 9), sabendo do enigma maior que pesa sobre a linguagem, à qual dedicou toda a sua vida e obra, quis que “a realidade que a narrativa ‘descreve’ [pudesse] continuamente unir-se à sua realidade como narrativa”. Por isso, a necessidade que se impõe a mim é a de retomar as palavras deste trecho de *L’instant de ma mort* sem mediação minha ou de qualquer outro pensador:

Na sua fachada estava inscrita, como recordação indestrutível, a data de 1807. Seria ele suficientemente culto para saber que era o ano famoso de Iéna, quando Napoleão,

²⁵² Refiro-me à leitura tendenciosa que Michel Surya faz em seu mais recente livro, *À plus forte raison: Maurice Blanchot* (2021). Nele, o autor retoma a polêmica em torno do posicionamento político de Blanchot entre os anos 1940 e 1944 e contesta a veracidade da cena de “quase morte” que Blanchot teria vivido ao fim da ocupação nazista na França (que é ficcionalizada em *L’instant de ma mort*). Além de contestá-lo, por meio de uma leitura crítica e documental, Hill demonstra que a intenção de Surya é muito mais distanciar Bataille de Blanchot, visto que entre 1940 e 1944 ambos já se conheciam e compartilhavam várias ideias e ideais. Com isso, não quero negar o momento comprometedor da obra de Blanchot, nem mesmo associar seu pensamento político de extrema-direita a Bataille, mas quero denotar que a leitura de Surya é no mínimo tendenciosa e deformada, como escreve Hill (2021, n.p., tradução nossa): “[...] o pensamento de Blanchot, apesar de tudo o que Surya quer nos fazer acreditar, ainda permanece diante de nós — Derrida já dizia isso nos anos 1970 —, e é por isso que, em vez de nos precipitar em uma polêmica superficial e infundada, é preciso ler e reler a obra de Blanchot respeitando, tanto quanto possível, tanto o arquivo histórico quanto a letra dos textos”. No original: « [...] la pensée de Blanchot, malgré tout ce que Surya veut nous faire croire, reste-t-elle encore devant nous — Derrida le disait déjà au cours des années soixante-dix —, et c’est pourquoi, au lieu de nous précipiter dans une polémique superficielle et mal fondée, il faut lire et relire l’œuvre de Blanchot en respectant, tant que faire se peut, à la fois l’archive historique et la lettre des textes ».

no seu cavaleiro cinzento, passava por baixo das janelas de Hegel, que nele reconheceu o “espírito do mundo”, tal como escreveu a um amigo? Mentira e verdade, porque, como Hegel escreveu a outro amigo, os franceses pilharam e saquearam a sua casa. Mas Hegel sabia distinguir o empírico e o essencial. Nesse ano de 1944, o tenente nazi teve pelo Castelo o respeito ou a consideração que as quintas [no original consta *fermes*, que é o mesmo que “fazenda”] não suscitavam (BLANCHOT, 2003, p. 18-19).

O que essa famosa e emblemática passagem do romance narra, do ponto de vista biográfico, pode ser comprovado tanto em *Partenaire invisible* quanto nas cartas enviadas por Blanchot a Paulhan e Laporte. Com relação à biografia, Bident (1998) descreve essa passagem, sob o ponto de vista testemunhal, dando ênfase à verdade maior desse romance, que é a ficção mesma, e relacionando as possíveis memórias e reflexões de Blanchot acerca da fachada de sua casa, do fim da história e da vida e da morte. Pode ser que a história da família Blanchot, em algum momento, tenha se entrecruzado com os acontecimentos napoleônicos. Pode ser que Blanchot relacione suas memórias de infância à data de seu nascimento, em 1907, e à data da fachada e pense que seu aniversário quase coincide com o centenário da Batalha de Iéna. Pode ser também que o fim da História hegeliana, como Bident (1998, p. 583, tradução nossa) sugere, seja “contestado com humor pelo início da história ancestral, neste mesmo lugar onde o fim da guerra contestou violentamente o início da sua vida, nesta casa onde nasceu e quase morreu”.²⁵³

Com relação às cartas, na primeira, enviada a Paulhan em 5 de julho de 1944, Blanchot escreve que no dia 29 de junho desse mesmo ano a região onde fica a casa de sua família se tornou um “campo de represálias”. Nessa ocasião, “a 50 metros, uma fazenda foi incendiada com todo o gado; várias outras nas proximidades. A preocupação de saquear deve ter preservado a casa, e fui deixado para desfilar com as mãos levantadas entre metralhadoras”²⁵⁴ (BLANCHOT, 2014, p. 150, tradução nossa). Na segunda carta, enviada a Laporte em 18 de novembro de 1982, Blanchot descreve o acontecimento de forma mais completa, com riqueza de detalhes, afirmando que chegou a dizer as suas palavras finais — palavras de provocação direcionadas aos soldados nazis —, até que um disparo reteve a atenção do oficial, que logo se afastou para resolver a situação. Enquanto isso, os soldados que ali ficaram começaram a murmurar “Vlassov, Vlassov”; tratava-se de soldados russos, e não nazis. Logo após, um dos soldados fez sinal para que Blanchot saísse dali. Por que Blanchot escapou à morte? Ele mesmo responde:

²⁵³ No original: « contestée avec humour par le commencement de l'histoire ancestrale, en ce lieu même où la fin de la guerre avait contesté violemment le commencement de sa vie, en cette demeure où il est né et a failli mourir ».

²⁵⁴ No original : « À 50 mètres, une ferme a été incendiée avec tout le bétail ; plusieurs autres dans les environs. Le souci du pillage a dû préserver la maison, et j'ai été quitte pour défiler les mains levées entre des mitraillettes »

Por quê? Não está claro. É preciso dizer que tinham ocorrido inúmeras execuções — num raio de 19 quilômetros, 10 a 15 jovens completamente inocentes foram abatidos, as casas incendiadas etc. [...] Então, pode ser que os russos, suficientemente indisciplinados, tenham desejado assinalar que eles não estavam absolutamente contra nós²⁵⁵ (BLANCHOT, 2014, p. 104, tradução nossa).

Ou seja, tanto as cartas enviadas por Blanchot quanto as pesquisas empreendidas por Christophe Bident comprovam, a despeito das suspeitas suscitadas por Michel Surya, que em 29 de junho de 1944 Blanchot foi abordado por soldados russos e viveu uma experiência de quase morte ao fim da Segunda Guerra Mundial. E tal experiência se tornou ficção, como demonstram os esforços de Blanchot para suplementar o testemunho a fim de que ele se tornasse palavra anônima em *L'instant de ma mort*.

Do ponto de vista emblemático, essa passagem e a quase morte de Blanchot, em seu momento lazariano, só podem se realizar na literatura — isto é, só a literatura permite viver a vida e a morte em um acontecimento. Com isso, não quero dizer que a experiência de Blanchot não tenha sido violentamente de quase morte; quero dizer que, para se falar sobre essa experiência de modo que o seu único testemunho seja a palavra pela qual ela se realiza, Blanchot escreve *L'instant de ma mort*. Não se trata, portanto, da morte e da vida de Blanchot, mas desse *Lázaro* que é o jovem abordado pelos russos. Trata-se da experiência desse *Lázaro* que vive a vida da morte “como se a morte fora dele não pudesse doravante senão embater contra a morte nele. ‘Estou vivo. Não, estás morto’” (BLANCHOT, 2003, p. 21). Nesse mesmo sentido, Derrida sugere que a saída entre a morte e a vida, entre o direito à morte e o direito à vida, em torno de “La littérature et le droit à la mort”, é a ressurreição, citando *Lázaro* e correlacionando-o ao jovem de *L'instant de ma mort*. Contudo, se em *Parages* Derrida (2003) compara Blanchot a *Lázaro* e o soldado russo a Jesus — *Lazare, veni foras*; “mas eis que um deles se aproximou e disse com uma voz firme: ‘Nós, não alemães, russos’, e, numa espécie de riso: ‘exército Vlassov’, e fez-lhe sinal para desaparecer” (BLANCHOT, 2003, p. 15) —, em *Demeure* (1998) essa leitura se aprofunda.

Derrida inicia seu texto, sua reflexão, tratando da relação entre ficção e testemunho, que é também a relação entre literatura e morte. Tal relação, a princípio, pode parecer fortuita, como se a necessidade de se autotestemunhar implicasse a construção de um eu literário por meio do qual nossos grandes ou desastrosos feitos pudessem nos prolongar de forma narcísica. Mas não: essa relação entre o autotestemunho e a literatura é uma forma de morrer, uma forma de morrer

²⁵⁵ No original: « Pourquoi ? Ce n'est pas clair. Il faut dire qu'il y avait eu déjà de nombreuses exécutions — dans un rayon de 19 kilomètres, 10 à 15 jeunes gens tout à fait innocents avaient été abattus, les maisons brûlées, etc. [...] Alors, il se peut que les Russes, assez indisciplinés, aient voulu marquer qu'ils n'étaient pas absolument contre nous ».

para viver a literatura, para alimentar a morte que há na literatura — enfim, uma forma de se apagar para que exista só a literatura, e não mais um eu. Isso porque entre a ficção e a autobiografia (ou ainda o testemunho) há uma indecidibilidade sobre a qual não se pode demorar, de acordo com Derrida (2015b). Como demarcar o momento em que o “eu” é suplementado pela literatura? Essa zona, impossível de demarcar, de fronteirizar, é pensada por Derrida em um momento de ensejo à autobiografia de Blanchot, ainda que ele não tenha escrito uma no formato autobiográfico. Para tanto, Derrida começa desculpando-se por enunciar o seu texto de “Fiction et témoignage” como um eco de *Dichtung und Wahrheit* (1811), de Goethe. As desculpas se devem ao uso de uma tradução distorcida da autobiografia de Goethe, tradução essa que não foi feita por Derrida e cujo uso é recorrente entre escritores de línguas latinas. Ainda cedendo a tal tradução, Derrida não encontra outras palavras para falar da mentira e da verdade no testemunho — que é a autobiografia — além de “ficção” e “testemunho”. Como ele assinala, e agora já ensejando a operação da ressurreição lazariana de Blanchot em *L’instant de ma mort*, em toda autobiografia não se limita nem se pretende recontar a vida, e sim “sua morte, sua quase ressurreição” (DERRIDA, 2015b, p. 25).

Por meio desse título refugado, Derrida chega a outra palavra de Goethe que bem traduz a tradução de sua autobiografia, isto é, “paródia”. Mas a paródia aqui transpassa a mera tradução, pois ela traduz também um modo de traduzir que remete tanto a uma época quanto a um modo de fazer do estrangeiro o mesmo, de lhe tirar a alteridade. Goethe (*apud* DERRIDA, 2015b, p. 25) acusa os franceses desse hábito: “O francês adapta ao seu falar as palavras estrangeiras, faz o mesmo para os sentimentos, os pensamentos e os objetos; ele exige a todo preço um equivalente para todo fruto estrangeiro que tenha brotado em seu torrão natal”. Assim se chega à fronteira franco-alemã (mais uma fronteira além da que se estabelece entre a ficção e o testemunho), na qual não se pode demorar. Tal fronteira denuncia a sua própria impossibilidade de demarcação: a indecidibilidade sobre o fim do testemunho e o começo da ficção, a indecidibilidade sobre quando uma língua termina e outra começa. Fronteira que une — e desune — há muito tempo a França e a Alemanha em uma história que também é atravessada por guerras. Derrida se refere, então, à Batalha de Iéna e à ocupação nazista na França.

Nessa fronteira, mais ou menos um século antes do nascimento de Blanchot, estavam já entrelaçadas as histórias desses dois países, de seus acontecimentos políticos, literários e filosóficos — Goethe, Napoleão e Hegel. Mais uma vez, a literatura, a guerra e a filosofia se encontram. Ou ainda, mais uma vez a guerra e a filosofia se encontram na literatura, em seu duplo, como pensamentos e acontecimentos outros. Isto é, a literatura comporta esses

acontecimentos e a reflexão acerca deles a partir de seu próprio jogo, entre verdade e perjúrio, de ficção e testemunho no simulacro da palavra. É certo que Goethe (*apud* DERRIDA, 2015b, p. 27) convoca a literatura a uma mundialização: “A literatura nacional não significa grande coisa agora, o momento está vindo, e cada um deve se empenhar a apressar a vinda desta época”. Também é certo que o nacionalismo literário, como o nacionalismo em si, surge a partir do projeto napoleônico de uma grande França, isto é, da hegemonização supraestatal, que claramente não pode deixar de lado a instituição literária (lembramos o exemplo da prisão de Sade). Ainda é certo que Hegel, quando reconhece o fim da História, reconhece-o em um momento histórico que ele chamaria de pura negatividade e de liberdade absoluta — ao menos para Napoleão, que encontra uma única limitação para a sua liberdade, a realidade mesma, a alma do mundo capaz de conduzir-nos a tal fim: “Eu vi o Imperador — essa alma do mundo — sair da cidade para ir em reconhecimento; é efetivamente uma sensação maravilhosa ver tal indivíduo que, concentrado aqui em um ponto, montado em um cavalo, estende-se sobre o mundo e o domina”²⁵⁶ (HEGEL, 1990, p. 115, tradução nossa).

Chego agora a três instâncias que demarcam a problematização da relação entre testemunho e ficção. (1) A primeira é a voz de Goethe, que conclama vozes outras, sujeitos outros, literaturas outras que sejam testemunho ficcional de outros mundos possíveis além do europeu, contrariando diretamente os ideais nacionalistas do romantismo alemão. (2) Em 2 de outubro de 1808, em Erfurt, na Turíngia, Goethe se encontra com Napoleão, que prontamente expressa a sua vontade de que o escritor produza uma tragédia sobre os seus feitos baseada naquelas que contam os feitos de Carlos Magno. Goethe nega, aparentemente por dois motivos: por seu descontentamento com as invasões francesas na Alemanha e por sua recusa aos ideais nacionalistas de Napoleão. Acontece que Goethe não só rejeitava o patriotismo e o nacionalismo, mas também tinha outra proposta para a literatura, baseada em seu ideal de *Weltliteratur*. (3) Ao contrário de Goethe, Hegel reconhece em Napoleão o fim da História, pois, após o momento de negatividade pura e liberdade absoluta em que fica suspensa a relação senhorial com o escravo, o indivíduo percebe que não há como viver no estado de revolução, isto é, no estado de negatividade que implica a morte de si. Assim, é chegado o momento de viver, e, para viver, esse mesmo indivíduo deve encontrar sua satisfação no novo Estado forjado pela liberdade absoluta da revolução, o que lhe retira a liberdade absoluta — como já disse, quem está mais próximo de tê-la é o chefe desse mesmo Estado.

²⁵⁶ No original: « J’ai vu l’Empereur — cette âme du monde — sortir de la ville pour aller en reconnaissance ; c’est effectivement une sensation merveilleuse de voir un pareil individu qui, concentré ici sur un point, assis sur un cheval, s’étend sur le monde et le domine ».

Liberdade, testemunho e literatura: duas instâncias se compreendem em uma, na literatura. Nesses três relatos, chegamos às duas questões centrais que conduzirão a *L'Instant de ma mort*. Muitas relações estão implicadas nesses três relatos, mas me deterei naquilo que melhor concentra a problematização acerca da ficção literária. Se Goethe rejeita o nacionalismo em nome de uma literatura mundial, do ideal de *Weltliteratur*, e, assim, rejeita do mesmo modo o nacionalismo do romantismo e o nacionalismo napoleônico, é em nome principalmente de uma literatura por vir, de uma literatura capaz de comportar mundos que fogem do etnocentrismo europeu, de uma literatura que se inscreva na promessa de tudo dizer por toda a literatura mundial.

Napoleão sabe que não está a salvo dos perigos da literatura, dessa palavra que pode tanto adulá-lo quanto desqualificá-lo. Assim, após ter dominado muitos países, almejando mais — o mundo —, a sua preocupação é com a palavra literária, aquela que ele compreende como “inimiga” a ser invadida, dominada e conquistada. Entretanto, Napoleão perde antes mesmo de perder a guerra — ele perde a guerra contra a literatura, uma guerra que se inscreve na ilusão napoleônica de dominar a palavra literária. Isso, por sua vez, justifica tanto a recusa de Goethe, defensor de uma palavra literária mundial e da liberdade de tudo dizer, quanto as ambições nacionalistas literárias de Napoleão, que pretende instrumentalizar a literatura como forma de “testemunho” narcísico de si e de seu Estado. Se Hegel reconhece em Napoleão o fim da história, é porque também reconhece nele o fim da liberdade absoluta. Portanto, seria o fim da liberdade de tudo dizer que se anuncia como futuro da literatura: “Pois a literatura pode tudo dizer, tudo aceitar, tudo receber, tudo sofrer e tudo simular, pode simular o chamariz, como os exércitos modernos que sabem dispor de armadilhas enganosas; exércitos que fazem crer em verdadeiras ilusões e induzem ao erro” (DERRIDA, 2015b, p. 38). O exército napoleônico.

Mas, sob esse aspecto, se instaura a pergunta: se a literatura tudo dissimula, como aliá-la ao testemunho? Na verdade, o problema não está na relação entre testemunho e literatura, mas na suposta relação entre testemunho e verdade. A princípio, e somente a princípio, a literatura e o testemunho deveriam estar sempre dissociados, ao menos se o testemunho de fato quiser ter *status* somente de verdade. Para tratar disso, devo retornar a outra instituição que não a literária, a instituição jurídica. Em um depoimento, em um julgamento — “lá onde sem poder nem dever provar” (DERRIDA, 2015b, p. 38) —, eu não poderia alegar que meu testemunho é ficcional, seja total ou parcialmente. Essa interdição resulta no fato de que o testemunho não pode ser forjado ou dissimulado de maneira alguma, ou o depoente responderá pelo crime de perjúrio. Mas acontece que todo testemunho já está comprometido estruturalmente com uma possibilidade de ficcionalização — tanto é que, por ser testemunho, o testemunho não é

considerado uma prova; se fosse prova, não seria mais testemunho. Essa espécie de assombração que ronda o testemunho faz dele uma história, seja ela inocente ou perversa, como todas as histórias. Essa fronteira é impossível de se demarcar: “Esse limite é uma chance e uma ameaça, o recurso ao mesmo tempo do testemunho e da ficção literária, do direito e do não direito, da verdade e da não verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio” (DERRIDA, 2015b, p. 39).

O testemunho está ligado à dimensão do segredo, isso porque quando se testemunha — o instante do testemunho — pode-se dizer ou não aquilo que está reservado somente a si, à testemunha. Por isso, a confissão não basta, o testemunho não basta, o que soa um tanto contraditório: (1) o instante do testemunho é o instante em que se volta a um tempo sem a ele retornar; (2) o ato de testemunhar é sempre um ato público, de revelação, por isso não existe testemunho secreto; (3) o instante que se busca temporalizar no testemunho (ainda que o instante tenha e não tenha lugar no instante do testemunho, sendo confiado somente à palavra, à palavra literária porque ficcional, como já sabia Napoleão) é um instante em que foi confiado um segredo, portanto a promessa de guardá-lo já implica um testemunho. Outrossim, conhecer um segredo já é uma experiência testemunhal. Nesse sentido, tecem-se três instâncias de testemunho: o instante, o eu que testemunha e o testemunho como terceiro elemento. Desse modo, o testemunho “parece supor uma instância do instante que, no próprio instante, todavia ele destrói” (DERRIDA, 2015b, p. 42).

Ou seja, quando eu testemunho algo, testemunho no instante de seu acontecimento. Quando sou convocada, intimada a falar em público, a dar um testemunho, não só a minha presença é requisitada, mas requisita-se também que o instante que presenciei se presentifique ali, no tribunal. Entretanto, é impossível que o meu testemunho presentifique o instante, pois o instante teve lugar no passado e é indizível, é um acontecimento do qual só me restam rastros. Contudo, eu falo, eu dou o meu testemunho e, ao fazê-lo, divido, fragmento o instante, que por isso já não é mais absoluto, não é mais confiável. Se o testemunho é, em si, já a divisão, é porque a palavra é a dissimulação do instante, é o simulacro desse mesmo instante, o qual ela não deixa que apreendamos pela representação testemunhal. Portanto, o instante de minha morte, ou o instante em que presenciei a minha morte, só pode ser dito pela palavra literária, só pode ser uma ficção (como todo e qualquer testemunho), só pode ter lugar como uma exemplaridade do instante na instância. Isso implica reconhecer também, mais uma vez, que o fundamento do Direito, da instituição jurídica, é propriamente a ficção da instituição literária. Mas, seguindo o movimento proposto por Derrida, *L'Écriture du desastre* (1980) tem lugar

aqui. Nesse texto, Blanchot (*apud* DERRIDA, 2015b, p. 54, grifo deste) escreve a respeito da autobiografia:

Escrever sua autobiografia, seja para se confessar, seja para se analisar, seja para se expor aos olhos dos outros à maneira de uma obra de arte, é talvez procurar a sobrevivência, mas por um suicídio perpétuo — *uma morte tão total quanto fragmentária*. Se escrever é cessar de ser para se confidenciar a um *anfitrião* — o outro, leitor — que doravante terá por carga e por vida vossa inexistência.

“Uma morte tão total quanto fragmentária”: isso é a literatura, isso é o testemunho, a ficção do testemunho, de uma autobiografia. Nesse sentido, uma autobiografia é o encerramento de si e uma abertura de si, ou ainda uma sobrevivência e um suicídio perpétuo. Isso se dá porque, ao testemunhar a mim o instante de minha morte, o testemunho me expõe à minha própria morte, ao encerramento de mim ante aquele testemunho que me substitui. Mas isso também é uma sobrevivência, na medida em que sobrevivi a tal instante, a tal testemunho. Trata-se, então, de uma hospitalidade segundo a qual não há “nada a saber salvo sua morte, sua inexistência, endereçando-se a um outro [o leitor] no qual ele confia no instante de lhe confidenciar tudo como nada” (DERRIDA, 2015b, p. 53). Assim, confiando a minha inexistência ao outro, faço do instante de minha morte um fragmento, o divido, o ficcionalizo a fim de presentificar esse instante pela palavra; esse é o testemunho do dia em que a morte teve lugar. Daí que a testemunha do instante possa também ser entendida como um terceiro, uma vez que ela se inscreve sob o *il*, aquele que testemunhou, aquele que não é *je* nem “tu”, mas *il*.

Pensando na morte, no instante em que ela teve lugar, posso afirmar que quando morro não sou capaz de testemunhar que o *il* testemunhou a minha morte — ou, como aponta Derrida (2015b), ninguém deveria poder testemunhar a sua própria morte. Mas isso é o que *Lázaro* faz nesse suicídio perpétuo; é o que Blanchot fez quando teve o fuzil apontado para sua face. E ao testemunhar, após dar testemunho de sua morte, Blanchot traz com toda a potência uma impossibilidade que se faz possível, e por isso mesmo é contraditória, ocupando o mesmo simulacro, que é poder escrever por meio dessa palavra ficção-testemunho *tu es mort* (“você está morto”), tratando-se de si. Blanchot, em *L’instant de ma mort*, é o *il* que relata a morte de si, a testemunha que testemunha a morte. Acontece que essa morte impossível e necessária já se anuncia a partir de *L’Écriture du désastre*, como se a morte não fosse tão impossível quanto necessária, e sim impossível e necessária, noções que em sua antonímia suportam e comportam a impossibilidade de morrer, a impossibilidade de testemunhar a própria morte, e a necessidade dessa impossibilidade, da impossibilidade da morte mesma — e, em um sentido complementar,

ou ainda em uma implicação autotanatográfica, a morte que teve lugar justamente porque ainda terá lugar.

Assim, falar da morte por vir é falar também de uma morte que já aconteceu. Ou seja, para alguém, foi possível morrer; para mim, é possível falar da minha morte, a partir da morte de Outrem, em sua (im)possibilidade, porque quando eu morrer meu testemunho será impossível, somente a minha morte terá lugar. “A morte impossível necessária: por que essas palavras [logo, a morte impossível necessária] e a *experiência inexperenciada* à qual se referem escapam à compreensão? Por que este choque, esta recusa? Por que apagá-las fazendo uma *ficção própria a um autor?*” (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2015b, p. 56, grifo deste). Como bem aponta Derrida (2015b, p. 57), o que está em jogo nessa relação entre testemunho e ficção da própria morte de Blanchot é justamente uma “*experiência inexperenciada*”. Isto é, a experiência da própria morte só pode ocorrer como testemunho de uma ficção. Sim, Blanchot escapou à própria morte, mas não sem antes testemunhar a própria morte, a qual só pôde chegar até mim, chegar até nós, pela estrutura comprometida do testemunho, que, por consistir na presentificação do instante da morte, é um rastro passível de ser apreendido pela palavra. De modo preciso, Derrida (2015b, p. 57) reconhece a seriedade desse jogo na obra de Blanchot, “lá onde a ficção joga o jogo tão perigoso e desconcertante com a seriedade e a veracidade do testemunho”. Mas então, em outra passagem de *L'Écriture du désastre*, é possível ver, ler, definitivamente, na relação entre desastre e escrita, o momento iminente e longínquo, porque fora do tempo, em que Blanchot se torna *Lázaro* — lá onde a temporalidade não pode ser marcada, pontuada por segundos, minutos, horas, dias e anos:

Morrer quer dizer: morto, você já está morto, em um passado imemorial, de uma morte que não foi a sua, mas sob a ameaça da qual você se crê chamado a viver, esperando doravante a vinda para torná-la, enfim, possível, como qualquer coisa que terá lugar e pertencerá à experiência. Escrever não é mais colocar no futuro a morte sempre já passada, mas aceitar suportá-la sem torná-la presente e sem se tornar presente a ela, saber que ela teve lugar, embora não tenha sido experimentada, e reconhecê-la no esquecimento que ela deixa e cujos rastros que se apagam *chamam a se subtrair da ordem cósmica*, lá onde o desastre torna o real impossível e o desejo indesejável. Essa morte incerta, sempre anterior, declaração de um passado sem presente, não é jamais individual, da mesma forma que ela ultrapassa o todo (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2015b, p. 60, grifo deste).

Se afirmo que *Lázaro* só pode existir em um fora que é a literatura — e, por meio dela, subverter a ordem do mundo, fazer uma incisão e com ela exercer uma força impessoal na realidade ficcional e convencionalmente estabelecida —, é porque ele habita lá onde a morte é vivida. Portanto, quando Blanchot escreve que a morte é a *experiência inexperenciada*, a condição dessa experiência impossível é dada pela possibilidade de experimentar a própria

experiência de morrer por meio de *Lázaro*. Dito de outro modo, se é na palavra que a morte pode ter lugar sem que ela ocorra, sem que tenha de fato lugar, é porque *Lázaro* vive o seu morrer para que possamos morrer o seu viver na palavra. Desse modo, para que Blanchot vivesse a sua morte, ele teve de morrer como *Lázaro*, na palavra literária. Assim, morrer, para *Lázaro*, é tornar a própria morte possível para todos, para o todo, possível em sua inexperiência, ou ainda, possível sem que se morra para poder experienciá-la na palavra. A morte só pode ser pensada porque ela existe — não aqui, mas lá no além-morte, no além-experiência fugidia da morte. A morte só pode ser falada porque Outrem morreu; esse Outrem é *Lázaro*.

Recordo-me agora de Thomas cavando a própria tumba e encontrando o próprio corpo ao fundo dela. Recordo também que a primeira versão desse texto foi publicada em 1941, três anos antes de Blanchot viver a sua quase morte. Também atento à transformação de Thomas em *Lázaro* após cavar a sua tumba. Quero dizer que *Lázaro* já estava ali, já tinha tornado possível a Blanchot suportar a morte sem se tornar presente a ela. *Lázaro*, assim, se inscreve como uma potência que é a morte para além da morte mesma: a morte em um passado imemorial, a morte como força impessoal e neutra que rasga no sentido o desastre, a força do sintagma “morte impossível”. O ano é 1944 e, como já dito aqui, em 29 de junho Blanchot é colocado contra o muro e quase fuzilado. A data é 20 de julho de 1994, dois meses antes de *L'instant de ma mort* ser publicado, e Blanchot escreve a Derrida (1994 *apud* DERRIDA, 2015b, p. 61): “20 de julho. Há cinquenta anos, conheci a felicidade de quase ter sido fuzilado”. O que marca essa frase? Antes de tudo, essa antinomia lazariana de poder falar da morte sem morrer; mas ela marca também um testemunho que, por sua vez, é marcado pela indecidibilidade entre testemunho e ficção, porque ambos pertencem à palavra, e a palavra não pode presentificar o instante. Assim, testemunhar é sempre diferir — *différance* —, suplementar, alterar aquilo que ocorreu, ainda que se busque manter-se fiel ao acontecimento.

Volto mais uma vez à testemunha, que agora é o narrador a relatar, a narrar os acontecimentos de 29 de junho. Ele começa pelas palavras “recordo-me de um jovem”,²⁵⁷ o que denota o estatuto literário do testemunho, mas também outra instância desse instante: a divisão do sujeito blanchotiano entre o jovem e aquele que se lembra do jovem, que testemunha o testemunho do jovem. Essa transição do eu ao ele, do *je* ao *il*, “consiste na descrição do procedimento literário, a elipse de alguém que não quer se colocar diretamente e se expor indiscretamente. Eis a diferença entre a carta que recebi no último mês de julho e essa ficção

²⁵⁷ Optei por utilizar a tradução direta de *L'instant de ma mort* feita por Fernanda Bernardo (BLANCHOT, 2003), e não a tradução que consta em *Demorar* (2015). Considero que a tradução do texto de Derrida, que já fragmenta o texto blanchotiano, apesar da sua qualidade, pode soar terceirizada demais em relação ao acesso ao texto original.

literária” (DERRIDA, 2015b, p. 62). Mas, então, entre o narrador e o jovem, outro também esteve nesse acontecimento, e a morte também lhe aconteceu — falo de Blanchot. Entre o *il* narrador e o *il* jovem, há o *il* Blanchot. Acontece que o *il* Blanchot não existe a não ser na companhia do jovem e do narrador, justamente porque a morte, para ser contada, implica a divisão do sujeito. Blanchot (2003, p. 9) acrescenta mais dados à sua lembrança, ou à lembrança do narrador, que nos relata: “Recordo-me de um jovem — de um homem ainda jovem — impedido de morrer pela própria morte — e talvez por erro da injustiça”. Se a morte acontece a Blanchot, a esses três, ela acontece em sua impossibilidade. Então, não se trata da morte que aconteceu, mas da morte que acontece como experiência inexperenciada. Isso por que a morte que o impede de morrer? Sim, mas também por um erro da injustiça; pela injustiça que produziu um erro.

É nesse contexto que Derrida (2015b, p. 65) vê se cruzarem, no texto blanchotiano, a ordem ética e a epistemológica, a da injustiça e a do erro, a da história e a da ficção, a do testemunho e a da literatura: “Histórica por toda a parte, essa textura e de todas as paixões que ela sofre e suporta, que testemunha como sua verdade sem verdade, de todas as paixões que ela insufla ou que se agarram a ela”. É quando a epistemologia também se cruza com a ficção literária. É também assim que a história se inscreve no testemunho ficcional e que o testemunho se inscreve na paisagem da realidade. Dito de outro modo: sim, os alemães estavam em solo francês; sim, os russos também, isso não é questionável; mas a experiência que se produziu, que teve lugar, aconteceu, e isso basta. Basta porque bastou-se no instante, e o testemunho que segue é sempre uma duplicação desse instante — que, agora, encontra-se no testemunho blanchotiano.

Blanchot prossegue, e Derrida também prossegue acompanhando o testemunho ficcional. Os alemães batem à porta do Castelo, que nesse contexto se refere ao romance kafkiano, assim como ao agrimensor K. Eles “se deterão, mostrarão certa prevenção diante do Castelo, na entrada da morada” (DERRIDA, 2015b, p. 66). Os alemães, como eram chamados aqueles que posteriormente se revelariam russos, passam a ser chamados de “nazis”, com destaque para o tenente, que fala “num francês vergonhosamente normal” (BLANCHOT, 2003, p. 11). “Vergonhosamente”: tal advérbio revela uma posição política blanchotiana, pois a vergonha, nesse caso, longe de ser fortuita, se direciona a um nazismo francês — um nazismo que se expressa pela língua francesa, ou ainda, que expressa a naturalização do nazismo na França, ou o fato de haver franceses que se naturalizaram nazistas. Tal acusação acarreta outra: a contaminação e a cumplicidade pela língua. Ou seja, “o nazista fala a mesma língua que nós, e é a língua de minha própria declaração, eis o que é irremediavelmente vergonhoso”

(DERRIDA, 2015b, p. 68). Mas eis que o francês vergonhosamente normal, em sua dupla acepção — tanto o francês nazista quanto a língua francesa contaminada pelo nazismo —, eleva o tom aos urros. Por outro lado, o jovem homem se opõe, age com lentidão: “avançava lentamente, de um modo quase sacerdotal” (BLANCHOT, 2003, p. 11). E o tenente, diante de tal lentidão, lhe mostra os cartuchos e as balas, o que o narrador configura como um combate que já teve lugar. Isto é, ainda que o fuzilamento não tenha acontecido, que esteja na iminência de acontecer, o combate entre um tenente nazi e um possível membro da resistência já foi declarado: são inimigos. Então, o tenente de repente se sufoca, “ele tartamudeou numa linguagem estranha” (BLANCHOT, 2003, p. 11), “como se mudasse de língua ou encontrasse a verdade da sua, esta língua nazista que não é uma língua” (DERRIDA, 2015b, p. 69). É nesse momento que o jovem homem se converte em um homem já menos jovem, ele envelhece rápido. Isso assinala a relação, ou melhor, a fissura que une e separa o tempo do instante e o tempo da lembrança, do testemunho. O tempo, para esse jovem não mais jovem, passa em um instante — sempre se diz que diante da morte a vida inteira passa em um segundo. O tempo da morte é o tempo da anacronia, portanto o tempo da literatura. E o tempo da literatura é também o tempo de “Une scène primitive”.

Acredito que essa cena seja, ainda mais, a arquipresença, a presença espectral de *Lázaro* no primeiro instante blanchotiano, sobre o qual Blanchot só pode escrever a partir da lembrança. Instante e lembrança se encontram nesse anacronismo que é a literatura. Encontro que Derrida relaciona àquele do jovem homem com a morte e, além, àquele da morte com a própria morte; ou ainda, ao jovem homem que anacronicamente se contrai no instante em que foi menino. Em 1976, “Une scène primitive” é publicado pela revista *Première Livraison*, então dirigida por Mathieu Bénézet e Philippe Lacoue-Labarthe. Como Majorel (2020, p. 1, tradução nossa) ressalta, “Lacoue-Labarthe considera o fragmento de Blanchot, colocado mais tarde no coração de *L'Écriture du désastre*, o seu primeiro texto autobiográfico”.²⁵⁸ Tal fragmento, que é reconhecido por Derrida (2015b) como o duplo de *L'instant de ma mort*, trata de uma lembrança desse jovem homem ainda menino.

A lembrança começa por aludir ao acontecimento da morte, começa pela experiência inexperenciada e, por isso mesmo, vivida em sua iminência. Blanchot fala do coração que bate, fala a nós que envelhecemos muito rápido e vivemos a morte na iminência do coração que não bate mais. Isto é, fala de uma morte que encontra consigo mesma em sua antecipação: “(Uma cena primitiva?) Vocês que vivem mais tarde, próximos de um coração que não bate mais,

²⁵⁸ No original: « Lacoue-Labarthe considère le fragment de Blanchot, placé plus tard au cœur de *L'Écriture du désastre*, comme son premier texte autobiographique ».

suponham, suponham-no: a criança tem sete anos, oito anos talvez?”²⁵⁹ (BLANCHOT, 1980, p. 74, tradução nossa, grifo do autor). A criança olha pela janela, por trás da cortina. Ela olha a paisagem e, ao observar o céu aberto, ao se cansar olhando o céu, este se torna absolutamente negro e vazio, absolutamente vazio. Nesse instante, esse céu revela a ausência para essa criança, “uma tal ausência que tudo nela desde sempre e para sempre se perdeu, até o ponto em que nela se afirma e se dissipa o saber vertiginoso de que nada é aquilo que há, e antes de tudo nada além”²⁶⁰ (BLANCHOT, 1980, p. 74, tradução nossa). Blanchot chega ao fim do fragmento dizendo que o inesperado dessa cena foi o sentimento que ela causou na criança, acometida por um sentimento de alegria tão extrema que só pôde testemunhar com lágrimas. Ele termina afirmando que a criança “viverá a partir de agora no segredo”²⁶¹ (BLANCHOT, 1980, p. 74, tradução nossa). Aqui, mais uma vez, a morte, enquanto experiência inexperenciada, aparece ligada ao testemunho e ao segredo sobre a ausência.

O que, então, teve lugar? O que esteve presente? A ausência na qual tudo se perde. Ausência que é a morte mesma, em que tudo se perde. Esse instante em que ao menino é revelada a dissolução, o vazio, é o instante do testemunho que se inscreve na dimensão do segredo. Antagônico? Se olharmos uma segunda vez, veremos que não. O testemunho, em um primeiro momento, é um segredo compartilhado entre aquele que testemunha e o que é testemunhado. Tal testemunho comporta uma duplicidade: ele revela o segredo quando o testemunho se torna testemunho de lembrança, testemunho aos demais, mas ele se mantém como segredo para aquele que testemunhou; só a ele pertence aquele momento fragmentado pelo tempo, aquele segredo. Assim, o Blanchot menino está na lembrança, mas não está no instante lembrado, a não ser pela memória. Seu testemunho é literário, todo testemunho o é, mas o testemunho de Blanchot é feito na (e pela) instituição literária, e não naquela que, apesar de não se pretender ficcional, o é, a instituição jurídica.

O testemunho de Blanchot, a partilha do impartilhável segredo — fissurado e recuperado graças ao anacronismo do tempo literário —, se torna testemunho público em 1976. E, como transparece na carta que escreveu a Jacques Derrida e nas trocas que teve com Bataille sobre a *souveraineté* da experiência, o instante em que a morte acontece em sua iminência, quando se olha para o céu absolutamente vazio através de uma janela quebrada, é o instante de alegria soberana, em que a alegria também se revela face à dissolução, ao desastre. O menino e

²⁵⁹ No original: « (*Une scène primitive ?*) Vous qui vivez plus tard, proches d’un cœur qui ne bat plus, supposez, supposez-le : l’enfant a-t-il sept ans, huit ans peut-être ? ».

²⁶⁰ No original: « une telle absence que tout s’y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s’y affirme et s’y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu’il y a, et d’abord rien au-delà ».

²⁶¹ No original: « Il vivra désormais dans le secret ».

o jovem homem estão separados temporalmente, mas se encontram revivendo a mesma cena, “seu traço interminável”²⁶² (BLANCHOT, 1980, p. 74, tradução nossa), no testemunho literário. Quando o jovem homem, que agora envelheceu rápido demais, se vê em frente ao muro, ele se junta ao menino: “Sei — saberia mesmo eu — que aquele que os alemães visavam, não esperando nada além da ordem final, experimentou então um sentimento de leveza extraordinária, uma espécie de beatitude (nada feliz, no entanto) — alegria soberana? O encontro da morte com a morte”²⁶³ (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2015b, p. 72). Mas por que alegria, por que alegria soberana diante da morte?

Em Bataille (2016) a soberania se configura como um dispêndio energético, como algo destinado à perda, algo sem sentido, isto é, sem nenhum grande propósito que não seja o êxtase, que só o seja. Em *Thomas l’Obscur* (1941), duas páginas após a aparição de Lázaro, Blanchot escreve a respeito do encontro de Anne com a morte: “Morte justa, soberana, momento inumano e vergonhoso que a cada dia recomeça e da qual ela não poderia se salvar”²⁶⁴ (BLANCHOT, 1950, p. 44, tradução nossa). Em “La littérature et le droit à la mort” (1948), Blanchot (2011a, p. 330) escreve a respeito do Terror e de Sade: “ninguém sentiu mais vivamente que a soberania estava na morte, que a liberdade era a morte”. Em *L’Entretien infini* (1969), ainda sobre Sade e o estado de insurreição, Blanchot (2007a, p. 214) escreve: “a subversão constituirá o único traço permanente de nossa vida, sempre levada ao seu ponto mais alto, [...] sempre ao mais próximo de seu termo, pois que, ali onde há a energia, reserva de forças, há a energia, dispêndio de forças, afirmação que só se consuma com a maior negação”. A alegria que o menino sentiu, que o jovem homem, o jovem homem velho e Blanchot sentiram, é o único sentimento soberano, não igual, mas mais próximo da morte. Portanto, se a soberania da morte não pode ser alcançada, na soberania da alegria a energia se esvai sem que se morra nela.

Assim, no instante de sua morte, esse sujeito fragmentado só pôde viver a alegria soberana do encontro da morte com a morte mesma, alegria de um instante soberano em que a morte ideal encontra a morte real, anunciada pelo tenente nazista: “Eis o que vos espera” (BLANCHOT, 2003, p. 11). A impossibilidade de morrer: o momento em que a morte se torna possível e, ainda assim, permanece impossível. Momento em que, nesse traço interminável que deve ter se revelado entre 1915 e 1917, Blanchot sente a arquipresença de Lázaro, pois dali em diante ele somente sobreviveria à sua morte — constantemente. Foi nesse primeiro momento

²⁶² No original: « son trait interminable ».

²⁶³ Aqui, excepcionalmente, optei pela versão do texto blanchotiano que consta na tradução de *Demeure*, porque me parece mais fiel ao trecho original de *L’instant de ma mort*.

²⁶⁴ No original: « Mort juste, souveraine, moment inhumain et honteux qui chaque jour recommençait et dont elle ne pouvait se sauver ».

que a morte aconteceu sem acontecer, instante posteriormente retomado, em 1941, em seu primeiro romance; e, duas páginas após Lázaro aparecer, Blanchot, assim como Anne, reconhece a morte soberana, da qual não poderia escapar em seu eterno recomeço.

Agora, o texto de Derrida (2015b, p. 72), em seu reconhecimento sobre a experiência inexperenciada de Blanchot, registra: “Não se ressuscita dessa experiência da morte inelutável, ainda que a ela sobreviva. Só se pode sobreviver sem sobreviver a ela”. Ou seja, o jovem homem velho teve de viver a vida da morte. Assim, no parágrafo seguinte, Blanchot (2003, p. 13) coroa, a meu ver, a hipótese engajada aqui desde o início, a de que Lázaro acompanha o pensamento blanchotiano desde que o autor começou a escrever, desde a sua infância, até os seus últimos textos: “Morto — imortal. Talvez o êxtase. Ou antes o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, a felicidade de não ser imortal nem eterno. Doravante, ficou ligado à morte, por uma amizade sub-reptícia”. “Morto — imortal”, vivendo uma vida e uma morte, ou ainda, vivendo a vida da morte e a morte da vida pela neutralização da oposição dialética que se inscreve sob o “—”, traço que tanto une quanto distancia, que em um só instante, aquele da morte e do êxtase (ou do êxtase da morte), reúne em um sintagma a morte e a vida: nem morto, nem imortal, mas morto e imortal, morto na vida eterna. Todavia, antes o instante extasiado gera a compaixão pela humanidade, a compaixão de um insubmisso. O que isso quer dizer?

Antes de tudo, quer dizer que Blanchot, por um instante, foi Lázaro, e ao sê-lo pôde sentir compaixão pela humanidade e a leveza de ser finito. Mas isso também quer dizer que tal experiência inexperenciada é possível somente pela realização desse instante, o qual só pode acontecer no presente, não na eternidade. Ou, de acordo com a elaboração derridiana, o “nem imortal nem eterno” não se opõe ao “morto — imortal”, pois ambos significam a eternidade do presente, a demora do instante:

A imortalidade da morte é tudo salvo a eternidade do presente. [...] Ele é o próprio tempo. Esta experiência não filosófica e não religiosa da imortalidade como morte [a experiência da ressurreição de Lázaro para a vida eterna na morte], sem ruptura de solidão no próprio êxtase, ela tem compaixão por todos os mortais, por todos os humanos que sofrem; e a felicidade, desta vez, de não ser imortal — nem eterno. Neste instante pode haver alegria, leveza na imortalidade da morte, felicidade na compaixão, partilha na finitude, amizade com os seres finitos, na felicidade de não ser imortal — nem eterno (DERRIDA, 2015b, p. 78).

Mas então Blanchot termina o parágrafo falando de uma “amizade sub-reptícia” com a morte. Mais uma vez, uma morte sem morte, ou ainda relação sem relação, pois nem Blanchot, nem o jovem homem velho, nem o menino foram fuzilados, mas a amizade com a morte, esse sentimento de compaixão pela humanidade, se dá pela condição imposta pela própria morte; só

morre quem é mortal. Já para Lázaro, que vive a imortalidade da morte, é necessário que esse tempo, que essa demora, aconteça no anacronismo possível na literatura; é preciso que o tempo da vida e da morte se cruzem produzindo uma morte eterna. No testemunho, na ficção que é o testemunho, em sua duplicidade, Blanchot restou — a não ser pela experiência de quase morrer no instante eterno do presente. É Blanchot que permanece, a despeito do instante, nessa permanência que existe entre viver e morrer; ele permanece em sua amizade com a morte, em sua compaixão pela humanidade. Nesse contexto, retornando mais uma vez a Derrida, é possível chegar a *L'Amitié* (1971), livro que Blanchot dedica à amizade e que termina como um texto dedicado à Bataille, em razão de sua morte (1962).

A amizade entre Blanchot e Bataille é coroada pela morte, tem a morte como exigência. Não à toa, a morte, em Blanchot, a sua amizade pela morte, é sempre atravessada pela soberania da experiência do êxtase. Derrida dirá que, para além da amizade com Bataille e da “condição” que se estabelece entre ambos para a existência de tal relacionamento, Blanchot permanecerá em uma relação com a morte que durará para sempre, não podendo permanecer no instante, mas podendo seguir na amizade pela imortalidade da morte. Tal amizade começa na cena primitiva, na infância da obra de Blanchot, por isso se mantém como um segredo, ainda que testemunhado; mantém-se “sub-reptícia”, pois se mantém como partilha do impartilhável do instante de uma experiência jamais vivida, mas confessada.

No momento seguinte ao instante eterno em que Blanchot foi Lázaro, um senso de justiça e de injustiça, como Derrida (2015b) aponta, passa a orientar a narrativa. Essa compaixão que o instante gerou no jovem homem o levou a questionar por que ele, justo ele, fora salvo: “Um pouco mais tarde, veio a saber que três jovens, filhos de agricultores, de todo alheios a qualquer combate, e cujo único senão era a sua juventude, tinham sido abatidos” (BLANCHOT, 2003, p. 17). A famosa passagem que cita Hegel e Napoleão, bem como a data da fachada da casa dos Blanchot (o Castelo), tem lugar, mas tem lugar dentro dessa compaixão, desse senso de justiça. (1) O tenente retorna à cena, não encontra o jovem homem, se depara com o Castelo e, em vez de incinerá-lo, o vasculha e leva alguns pertences, entre eles dinheiro e um manuscrito. A vida do jovem homem é poupada, o seu Castelo é poupado (em comparação às fazendas queimadas), mas o seu manuscrito, não. Isso remete imediatamente a Hegel e à sua preocupação com o manuscrito de *A fenomenologia do espírito* durante a invasão promovida por Napoleão, como nos lembra Derrida (2015b). (2) O fim da história hegeliano, como suposto por Bident (1998), é o começo de uma sobrevivência para Blanchot, para o jovem homem que de agora em diante viverá o tormento da injustiça de ter sido poupado enquanto tantos morreram: “Era isto, a guerra: a vida para uns, para outros, a crueldade do assassinato” (BLANCHOT,

2003, p. 19). Tal frase comporta toda a arbitrariedade do que se entende como direito institucionalizado juridicamente. Mais uma vez, o direito à guerra prevalece sobre o direito à vida e, portanto, sobre o direito à morte.

Volto também, ainda mais uma vez, ao sintagma de neutralização blanchotiano ao qual o direito está submetido: direito sem direito; direito à vida sem vida; direito à morte sem morte. De um lado, para os camponeses, existe um direito sem direito, um direito à vida sem uma vida de direitos, uma morte dos direitos sem morte. Para o jovem homem blanchotiano, há um instante de morte sem morte, um direito à vida sem vida, a vida de uma sobrevida; uma vida que, a partir de então, volta-se a um Estado de direito permanentemente revolucionário. Para a instituição jurídica, existe um direito sem direito, um fundamento sem fundamento, um testemunho sem verdade, a não ser a verdade instituída pela ficção da lembrança de um instante. Quanto a Blanchot (2003, p. 21), ao menino, ao jovem homem: “Sei, imagino que este sentimento inalisável mudou o que lhe restava de existência. Como se a morte fora dele não pudesse doravante senão embater contra a morte nele. ‘Estou vivo. Não, estás morto’”.

4.6 LÁZARO NO PÓS-GUERRA

Após o episódio, Blanchot (2003, p. 23) retorna a Paris: “Mais tarde, quando retornou a Paris, encontrou Malraux”. Malraux que também perdeu um manuscrito na guerra e que, mais ou menos à mesma época, passou por uma quase morte diante de um pelotão de fuzilamento da SS. Tal instante é testemunhado — memória romanceada — em *Le miroir des limbes I: antimemoires* (1972) e também ocorre em 1944: “Cheguei várias vezes perto da morte violenta. ‘En joue!’ Eu olhava as cabeças inclinadas sobre sua linha de visão. ‘Repos!’ Os soldados colocaram o rifle debaixo do braço e saíram bamboleando com uma risada decepcionada [...] fiquei na frente do muro”²⁶⁵ (MALRAUX, 2004, p. 156-157, tradução nossa). Após tal incidente, como Derrida (2015b) relata, ambos se encontraram na Gallimard e conversaram sobre a perda de seus manuscritos. Mas o que aqui mais me chama a atenção, para além dessas políticas da escrita — ou, como diria Labarthe em *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot* (2011), dessa escrita romanesco-memorialista —, é o modo como elas se articulam em torno de uma escrita por vir após a Segunda Guerra.

Ou seja, se a escrita blanchotiana se inscreve em uma demora que é própria à busca literária (aquela de um dia, enfim, dizer), essa escrita aprofunda certos contornos em torno de,

²⁶⁵ No original: « J'avais plusieurs fois frôlé la mort violente. < En joue ! > Je regardais les têtes penchées sur leur ligne de visée. < Repos ! > Les soldats mirent le fusil sous le bras, et partirent en se dandinant avec un rire déçu [...] je me tenais devant le mur ».

de fato, uma política literária. Tal política desde sempre já está compreendida na literatura, no “dizer” literário, mas no pós-guerra ela se concentra sobre a questão “Como escrever após Auschwitz?”, a qual comporta uma problemática de dimensão humanística, dimensão que Blanchot reconhece somente no grito. Isto é, se o humanismo é pensado, associado, ao “animal mental” que fala em nós, esse humanismo nada tem de humano, é puro estatuto positivista. O humanismo só seria possível no grito. Assim, está em questão a crença no progresso *cultural e equalitário*, ou seja, a crença no humanismo “que também é espera sem esperança que se quebra no grito ‘humanista’” (BLANCHOT, 2007a, p. 271). Um humanismo que não grita o que há de humano não é um humanismo humano, é só um humanismo. Assim, quando falo de uma literatura possível após Auschwitz, me refiro sobretudo ao porvir da escrita em relação ao desastre dos campos de concentração.

Portanto, começo este subcapítulo citando Malraux, referindo-me à semelhança dos acontecimentos a fim de introduzir essa busca que marca a literatura francesa por volta dos anos 1950. É nesse mesmo sentido, ao qual também já me referi (ao tratar da busca de Blanchot e Barthes por uma escrita neutra ou branca), que a literatura se orienta no pós-guerra. Ou, como Bident (2007a, p. 7, tradução nossa) escreve, “ainda à distância, Barthes e Blanchot se interessaram um pouco mais tarde pela escrita de Jean Cayrol: aqui novamente, uma escrita neutra, ‘lazariana’, tendo como pano de fundo um desastre, os campos da Segunda Guerra Mundial”.²⁶⁶ Por esse mesmo recorte, por essa mesma busca, Barthes (1972) ainda dirá que a obra de Cayrol intitulada *Lazare parmi nous* (1950) é a primeira a reunir a reflexão literária à experiência dos campos de concentração. Mas é preciso ainda ilustrar um pouco mais esse contexto.

Após a Segunda Guerra, a figura de Lázaro passa a ter certa recorrência na cena artística francesa e, nesse contexto, posso dizer que Cayrol não é o único a fazer uso de tal personagem. Em 1946, Charles Vildrac publica um romance intitulado *Lazare*, no qual o autor apresenta uma espécie de autobiografia sob o nome do personagem bíblico, no formato de um monólogo. Em 1943, Malraux publica *Les Noyers de l’Altenburg*, no qual se pode identificar uma escrita em que a guerra já está associada, ainda de modo mais inicial, à experiência literária. Nesse romance, Malraux tem como tema central o primeiro ataque de gás executado pelos alemães contra os russos, em 1916, sendo que, em 1974, ele publicaria um romance também intitulado *Lazare*, que, seguindo a sua escrita memorialista, trataria de um período em que ficou internado

²⁶⁶ No original: « Encore à distance, Barthes et Blanchot s’étaient intéressés un peu plus tard à l’écriture de Jean Cayrol : là encore, une écriture neutre, « lazarienne », sur le fond d’un désastre, les camps de la Seconde Guerre mondiale ».

por não conseguir dormir (relacionado a esse momento de crise da História). Outras intervenções também foram feitas quase à mesma época, como uma peça de André Obey e Jean-Louis Barraud intitulada *Lazare*, em 1952. Porém, é com Cayrol que Lázaro, enquanto personagem de uma reflexão literária, se associa à temática dos campos de concentração. Isto é, se o *Lázaro* blanchotiano se inscreve sob uma reflexão literária que, mais tarde, assumirá nuances profundas a partir dos horrores da guerra — recusa insubmissa em sua ambivalência, ideia de que um não à submissão é um sim à própria liberdade —, isso, antes, é feito por Cayrol.

Contudo, há muitas diferenças que precisam ser demarcadas, situadas: (1) o *Lazare* de Cayrol caminha em uma direção contrária à do *Lázaro* blanchotiano, ele ressuscita para a vida após o Holocausto; (2) o *Lázaro* blanchotiano é o personagem pelo qual o fora do sentido, que também é a morte, se inscreve no horizonte literário; (3) o *Lázaro* de Cayrol se liga às experiências dos campos, permanecendo como um personagem que reflete sobre a solidão

humana, mas que, ainda que de forma impessoal, não se insere naquilo que Blanchot compreende como neutro. Tais diferenças reforçam a distinção entre uma reflexão acerca da literatura — que implica reconhecer como tudo se inscreve sobre a busca que é a palavra — e uma obra literária que se orienta em torno da temática *concentrationnaire*. Não quero dizer que Cayrol não tenha inaugurado ou dignificado questões literárias, ele o fez, mas como escritor; Blanchot também o fez, como escritor e pensador, mas de um modo diferente, com orientação distinta de Cayrol. Em *Lazare parmi nous*, Cayrol proporá uma literatura lazariana que teria como principal característica a temática da solidão humana, sobretudo na guerra. Ou seja, há uma dignificação da reflexão literária que se detém naquilo que Barthes entenderá como neutro, escrita branca.

Em 20 de julho de 1950, Blanchot publica um texto intitulado “Les justes”, na revista *L’Observateur*. Nesse texto, a partir do livro de Camus chamado *Les justes* (1949), ele apresenta a figura do niilista como o herói que rejeita a glória e é rejeitado por ela. O livro é uma peça de teatro cuja problemática central são os conflitos humanísticos de um grupo revolucionário que decide assassinar o grão-duque russo Sergei Alexandrovich. Assim, Camus remonta, de forma romanceada, ao assassinato do grão-duque, em 1905, quando um grupo de esquerda classificado como terrorista aciona uma bomba implantada na carruagem que transportava Alexandrovich. As questões que se impõem a tal grupo, anteriormente ao assassinato, levam os personagens a se confrontar com os impasses morais de suas decisões: “Eu aceitei assassinar para derrubar o despotismo. Mas, por trás do que você diz, eu vejo se anunciar um despotismo que, se algum

dia se instalar, fará de mim um assassino enquanto eu tento ser um justiceiro”²⁶⁷ (CAMUS, 1966, p. 81, tradução nossa).

Mas, se Blanchot começa por falar de *Les justes*, chegando desse modo a Cayrol, é porque esses personagens camusianos evocam aquilo que se tornou também a história mundial durante a Segunda Guerra Mundial. Isto é, quando se fala do livro de Camus, é necessário voltar para o passado russo e falar também de um grupo revolucionário de esquerda que teve de decidir entre a razão e o grito, entre o humanismo do animal racional e o humanismo humano. Nesse sentido, fazendo menção ao que disse Brice Parain, Blanchot se refere a tal grupo revolucionário como se já a partir daquele momento, em 1950, fosse necessário reconhecer nele os movimentos da história por vir. Os membros do grupo são reconhecidos como “aqueles que muitas vezes têm sido chamados por escárnio de niilistas”²⁶⁸ (BLANCHOT, 2010d, p. 178, tradução nossa). Eis, então, uma problemática que implica realinhar, do ponto de vista blanchotiano, três eixos: o humanismo, o niilismo e a escrita lazariana. Esses três eixos ecoam na reflexão literária blanchotiana com maior força após Auschwitz e ecoarão, ainda mais adiante, no pensamento de uma comunidade anônima. Nesse sentido, a leitura que faço a partir daqui entrelaça quatro textos: *Les justes* (1949), de Camus; “Les justes” (1950), enquanto comentário de Blanchot sobre Camus e Cayrol; *Lazare parmi nous* (1950), de Cayrol; e, por fim, “Athéisme et écriture, humanisme et le cri” (1967), de Blanchot.

Pergunto-me: afinal, por que Blanchot entrelaça a crise do humanismo, retratada pelos personagens de Camus e inspirada no grupo que realmente assassinou o grão-duque em 1905, à figura de heróis do niilismo? Por mais que essa relação — humanismo *versus* niilismo — pareça já ter sido discutida largamente após a Segunda Guerra, Blanchot considera os membros do grupo revolucionário heróis que conseguiram tomar uma decisão realmente negativa apesar das questões morais que a sua iminência causara neles. Isso anuncia a necessidade primordial de delimitar tanto a leitura blanchotiana acerca do humanismo e do niilismo quanto o motivo pelo qual esses eixos filosóficos estão distanciados, ainda que ligados. Em “Athéisme et écriture, humanisme et le cri”, Blanchot (2007a, p. 247) recorre à pergunta que faz Foucault em *Les mots et les choses* (1966): por que ainda a palavra “homem”, por que ainda o estatuto humanístico sob ela? Blanchot concorda com Foucault, com o seu pensamento arqueológico, quando diz que essa palavra é uma invenção e que logo desaparecerá para dar lugar a outra invenção. Mas ele também faz uma ressalva a Foucault: “ainda essa palavra” porque ela ainda

²⁶⁷ No original: « J'ai accepté de tuer pour renverser le despotisme. Mais derrière ce que tu dis, je vois s'annoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier ».

²⁶⁸ No original: « ceux qu'on a souvent appelé par dérision nihilistes ».

é proposta como um reconforto. Tão logo é feita a ressalva, também é direcionada a acusação aos comentadores que, após Auschwitz, ficaram às voltas insistindo no fim do humanismo. Eles seriam justamente os responsáveis — não por Foucault escrever esse livro tão meditado e meticuloso, mas por fazer surgir a pergunta em torno da “essência” do humano, como se, a cada vez que o “homem” fosse posto em questão, tivéssemos, enquanto humanos, de nos sentir profundamente feridos. Então, é preciso mais uma vez retornar, retornar ao substrato do humanismo e ver de que forma ele se relaciona com o niilismo.

Quando Nietzsche (2011, p. 85), em *Also sprach Zarathustra* (1883), escreve que “mortos estão todos os deuses: agora queremos que viva o super-homem”, é o homem que assume o lugar dos deuses. Ou ainda, o homem é substituído pelo super-homem, assim como substitui Deus. Deus está morto, o homem é conservado, mas suplementado. Ou seja, “longe portanto de superar essa palavra [homem], Nietzsche a conserva majorando-a. A superação tem seu ponto de gravidade naquilo que ela supera” (BLANCHOT, 2007a, p. 248). Indo um pouco mais longe, Blanchot afirma que, quando Nietzsche propõe o eterno retorno, ou a terra, ainda é o homem que se inscreve nesse futuro, mesmo que seja um futuro implicado em um retorno.²⁶⁹ Porém, Blanchot não reconhece em Nietzsche um humanista, ao menos se se considerar o ideal humanista segundo o qual Blanchot também não se reconhece como humanista, isto é, o humanismo talhado pela tradição sob a fé na “vã destruição que é a cultura” (BLANCHOT, 2007a, p. 247). O que se desenha a partir da morte de Deus e da sobreposição do homem pelo super-homem é a denúncia de que o humanismo implica uma alienação do humano. Ou seja, se Deus está morto, agora o humano se idealiza, se aliena e se coloca nessa posição divina — e, enfim, poderá reconhecer a sua verdade humana.

Qual seria essa verdade? A verdade de que o humano é o único capaz de construir o seu futuro baseado na cultura e na razão, ou no que é contrário a esses postulados, mas ainda assim criando outros ideais que se ligam a esses (mesmo que para negá-los). Logo, o humanismo é também um mito, um mito que não deixa de ser teológico. Mas esse futuro tem agora a finitude, a morte, que se torna a soberana a ocupar o lugar de Deus. O humano, ainda que se forje no mito teológico humanista, tem de enfrentar outra soberania, que antes era tranquilizada pela

²⁶⁹ Blanchot reconhece outro direcionamento de Nietzsche — a despeito de um humanismo e a respeito das noções de jogo e mundo, ou jogo do mundo —, que se imprime no movimento interrompido da escrita de fragmentos. Ou ainda, ele reconhece o direcionamento que o movimento de escrever em fragmento detém: “‘Essa atitude, o homem como medida de todas as coisas, juiz do universo..., é de um mau gosto prodigioso... Basta que vejamos justapostos: ‘homem’ e ‘mundo’, separados pela sublime pretensão dessa palavra ‘e’, para cair na gargalhada’. Deve-se acrescentar, em que pese a quase obviedade, que, se o Eterno retorno nos coloca diante do enigma do recomeço e se assim arruína o pensamento da Unidade, ele nos desvia, em última afirmação, de todo ideal humanista” (BLANCHOT, 2007a, p. 249).

crença na vida no absoluto. Isto é, se o humano se aliena sob o nome de Deus, pelos seus poderes calcados na verdade da cultura e da razão, ele deixa de ser divino ante a soberania maior, que é a da morte. Entretanto, Bataille, como grande interlocutor de Blanchot no que diz respeito à soberania, surge mais uma vez: “segundo as palavras de Georges Bataille: ‘O soberano não é mais um rei: ele está oculto nas grandes cidades, ele se cerca de um silêncio’” (BATAILLE, 2016, *apud* BLANCHOT, 2007a, p. 250). Mas nesse ponto a questão se inverte. Deus está morto, agora quem vive é o homem do humanismo, sim, se não fosse a morte o modo de Deus preservar o sentido da soberania. E é por essa soberania que o humanismo morre, pois agora morrer cabe ao homem, não mais a Deus. Mais uma vez o incessante direito, o direito à morte.

Ao substituir-se em seu ideal de Deus, o humano reivindica o direito à morte, à soberania da morte, pensando se tratar de uma morte soberana, de uma soberania sem Deus. Não seria a soberania — preservada da morte, ainda que nela, agindo por ela — uma ação de Deus? Ou teria a soberania da morte sempre levado o nome de Deus pela falta de explicação que a finitude detém? Essas são questões que precisam ser conservadas, pois, antes de desenvolvê-las acreditando em uma verdade epigráfica — como se a linguagem pudesse se consumir internamente no movimento do pensamento até esgotar qualquer questão —, deve se refletir sobre a morte em relação ao humanismo para que voltemos à origem, que é sempre um recomeço, um retorno. Reivindicar o direito à morte é também fazer uma reivindicação à ambiguidade. O humano morre; é por esse poder de morrer que descobre o poder de negar e, negando o mundo, funda o conhecimento. Ou seja, é pelo poder de negar o que as coisas são, tal como são, que produzimos o conhecimento, que é o que elas não são, mas que é a partir delas, ainda que elas não o sejam.

O poder de morrer é o poder da ambiguidade: “É porque o homem morre que o homem sabe, e a palavra mais usual, assim como a mais positiva, só fala porque a morte fala nela, negando o que é e, nessa negação, preparando o trabalho do conceito” (BLANCHOT, 2007a, p. 250). A grande recusa se impõe novamente. Se a primeira recusa é a morte, a maior, *le grand refus*, é a morte que se introduz no pensamento pelo conceito. É essa morte que não cessa de estar na palavra, preservando-se como *Lázaro* fétido. Eis mais uma diferença entre o pensamento blanchotiano e o pensamento cayroliano: a escrita lazariana de Cayrol fala da primeira recusa, a do caminhar para a morte; a escrita *lazariana* de que falo a partir de Blanchot é a da segunda recusa, aquela em que se caminha na morte.

Acontece que o humano morre e sempre morreu. Se o humanismo se desenha a partir do direito à morte, do conhecimento que ela inaugura para o humano desde o seu surgimento (como poder de negação), é certo dizer que somente a partir da Modernidade isso pode ser

reconhecido. Afinal, foi com Hegel que a morte e o seu poder em vida foram tidos como determinantes para o homem das Luzes. No mesmo ato, é correto afirmar também que é a partir dessa reivindicação do direito de morrer que o humano olha para a sua finitude e não permite mais que ela lhe seja usurpada pelo além divino. Porém, mesmo não sendo mais usurpada, a finitude se mantém teológica do ponto de vista humanístico, isso porque é a partir do aspecto pelo qual a finitude é reconhecida que ela será também pensada. Quero dizer que, se o humano surge quando Deus morre, o seu direito à morte surge no momento da morte de Deus. Indo mais além, se o humano se aliena de si sob o signo divino, a sua finitude permanece teológica. As ciências humanas, que passam a pensar esse humano, são fruto desse poder de negação dado por essa mesma finitude; logo, “a finitude que funda as novas ciências é, nota-se, uma noção essencialmente teológica” (BLANCHOT, 2007a, p. 251).

Então, a partir do que poderíamos falar do humano? Como Blanchot (2007a, p. 251) formula brilhantemente, “a morte dá a possibilidade ao retirá-la”. A finitude possibilita o conhecimento a esse humano que se mantém teológico. Contudo, se o conhecimento está ligado ao poder de negação, ele está ligado à negação desse humano. A partir dessa consideração, posso dizer que ocorre uma inversão: o conhecimento se constitui a partir da negação para o humano, mas o conhecimento sobre o humano resta ausente. Isso ocorre porque as ciências humanas não tratam do humano ou de uma realidade humana que possa se tornar objeto de conhecimento; “onde está o homem, quando se encontra um homem?” (BLANCHOT, 2007a, p. 251). A impossibilidade de responder a tal questão é evidenciada na tradição filosófica há muito tempo, justamente na falta de uma filosofia dedicada a pensar o homem. E, nesse contexto, Blanchot se aproxima muito mais do pensamento arqueológico de Foucault. Isto é, mesmo Kant, quando se pergunta sobre o que é o homem, fornece uma resposta que não responde à sua própria questão, como pontua Blanchot (2007a). Ao contrário, a sua resposta expõe a necessidade que sua obra expressa, do início ao fim: que o homem lhe sirva como princípio fundador do conhecimento. Mas a questão que Kant formula ao longo de sua obra, apesar de se desviar dela também em toda a sua produção, acaba por não ser propriamente relativa ao conhecimento, ao saber humano. Ainda assim, ela anuncia o que compete ao conhecimento, ao que ele se dedica a pensar e delimitar, que é a atividade humana.

Outro ponto é que essa atividade só passa a ter estatuto de realidade quando é legitimada a partir do conhecimento que se formula com base nela. Por isso Blanchot insiste que as realidades da atividade humana não são, de forma alguma, objetivas, o que significa também que elas não podem ser tomadas como fatos, daí que não possam ser tidas como científicas. Desse modo, não se pode afirmar que as ciências humanas operam metodologicamente a partir

do ser humano, de uma realidade passível de ser observada cientificamente, isto é, empiricamente. As ciências humanas têm como objeto as ações humanas, constituindo-se a partir da delimitação que traçam entre essas ações. Ou seja, tudo é atividade humana; na ausência do objeto “humano”, as ciências segmentam as atividades humanas e as tornam objetos de observação. Mas, de longe, essas atividades não definem de modo empírico o que é o humano.

Assim, as ciências humanas não estão interessadas de fato no humano, e eu diria que também não se interessam pelo que faz esse humano, a não ser que essa ação possa ser sistematizada de modo que ela tanto preceda quanto transcenda o que é feito nessa realidade. Dito de outro modo, as ciências humanas se interessam pela atividade humana desde que ela possa servir a um sistema que tanto precede quanto ultrapassa a experiência empírica: “Essa reviravolta é o traço principal das novas ciências, Foucault a chama significativamente a reduplicação do empírico em transcendental. [...] Podemos inclusive dizer que é a possibilidade da reduplicação que constitui a própria transcendência ao abrir o fato ao princípio” (BLANCHOT, 2007a, p. 253). Essa é uma situação deveras ambígua, seja pela repetição do empírico que se torna possibilidade, seja pela genealogia arruinada desde sempre, devido à qual o recomeço é a única forma de se começar. Isso revela, mais uma vez, a ausência do humano nas ciências humanas. Quando Foucault fala do campo constituído do saber, ele não está falando a partir do sujeito transcendental, e sim de um campo constituído *a priori* que detém esse sujeito cognoscente — e que está sempre a saber, pois trata-se de um campo de saber formal, portanto paradigmático.

Logo, quando se fala em ciência, fala-se de um campo que existe “a partir de uma teoria da constituição da ciência, a qual, ela própria, só pode alcançar-se pelo exame destinado a saber se é possível um discurso científico” (BLANCHOT, 2007a, p. 253). E nesse ponto a ciência é forçada a reconhecer que, se ela se estabelece a partir de um discurso científico, logo está aí a sua dependência da escrita. Assim, a transcendência científica é antes a transcendência da escrita e sua capacidade de alteridade, pela qual uma palavra subverte a si mesma, reinscrevendo-se infinitamente em seu sentido. Por isso, Blanchot reconhece que a ambiguidade constituinte das ciências humanas compreende, de um lado, a transcendência que não se declara e, de outro, a positividade dessas ciências que operam dissimulando-se em resultados e se autoalienando ao pensar que lidam com fatos ou dados empíricos. As ciências humanas, desse modo, se configuram como uma ciência na qual o homem busca a sua própria ausência.

Tal ausência se fez possível também graças à fenomenologia, que subtrai o humano e, em seu lugar, coloca o saber a partir da ideia de relação intencional. Com base na teoria

husserliana, Blanchot alega que a intencionalidade — consciência sempre de algo — acabou por esvaziar, por subtrair a consciência a si mesma. Dessa maneira, o que resta na consciência é propriamente o vazio enquanto relação. Isto é, se a consciência é sempre consciência de algo, ela nunca é sobre si mesma. Esse algo, por sua vez, é exterior à consciência, se distingue dela, e por isso ela deve sempre determinar o que ele é, justamente porque esse algo carece de consciência. Portanto, a consciência é sempre sobre Outrem. Todavia, ao correlacionar o objeto e a consciência — ainda que seja a consciência a receber as evidências do que a ela se revela —, a fenomenologia une em uma relação o empírico e o transcendental. Blanchot reconhece, além de uma relação marcadamente moderna, uma capacidade explosivamente moderna: de um lado, o empírico não mais o é, uma vez que a experiência sozinha não é suficiente para estabelecer o estatuto de verdade; de outro lado, o transcendental resta à deriva, não está nem na consciência vazia, nem no objeto, que precisará sempre ser reduzido nessa relação. Disso resulta uma relação desidentificada, distanciada, e a distância se torna a possibilidade de conhecimento, ou ainda: “retomada como forma da alteridade, um poder novo de determinação” (BLANCHOT, 2007a, p. 255).

Entretanto, há que se convir que esse é o meio pelo qual a fenomenologia compreende no sujeito a origem do conhecimento. Tal origem, diz Blanchot referindo-se a Levinas, é a luz. Luz sob a qual a fenomenologia inscreve o pensamento; luz que deve ser entendida também como ser e como conhecimento. É por esse feixe de luz de sentido que o fenômeno se mostra ou se entrega à liberdade de aparecer. Devido a esse ato luminoso, cabe agora à linguagem exprimir o sentido desse fenômeno, sempre precedendo-o, mas não sem antes conservá-lo. Acontece que essa verdade deve ser comunicada e, para ser comunicada, deve ser dita. Não é ao ser dita como verdade de alguém, mas simplesmente ao ser dita que ela se constitui e se separa daquele que a enuncia. Mas, se a verdade precisa ser dita por alguém e é por meio da linguagem que ela se constitui, pois a linguagem é um poder constituinte, esse poder está em posse do sujeito que enuncia a linguagem. Blanchot faz a ressalva de que não é essa enunciação que assume o lugar do sujeito, como habitualmente seríamos tentados a supor. Não, a linguagem aqui enuncia outra afirmação sobre o sujeito, ou melhor, sobre a sua ausência.

Acontece que o sujeito fala e não fala enquanto sujeito, pois a sua subjetividade não fala. Então, o que fala? O sujeito fala daquilo que ele não é, de sua ausência subjetiva do discurso. E, quando fala, a palavra se libera constituindo a si mesma, pois não pertence mais àquele que a soprou. Portanto, a linguagem exprime um sentido que a precede, sempre conservando “o sentido, idealidade de luz; e uma primeira luz que se origina no Sujeito com o qual teve lugar um começo, enfim a experiência” (BLANCHOT, 2007a, p. 255). Experiência

que é indeterminável, porque pode ser empírica, pode ser transcendente e pode ser as duas coisas a um só tempo — assim como pode não as ser. Logo, as ciências humanas se fundam em um campo do qual o sujeito está ausente, e essa ausência está sempre organizada em sistemas dedicados a se perguntar não se algo faz sentido, mas como produzir sentido. Essa produção guia esse sujeito ausente, golpeado pela subtração da expressão de sua subjetividade muda.

Agora Blanchot pode retornar ao tema de Deus, uma vez que o sentido já foi anunciado em sua luminosidade; o sentido é luz. Mas, se o sentido é luz, o humano é o portador inicial dessa luz. E o que seria o conhecimento senão o olhar dirigido a esse sentido expresso por meio da linguagem, a sua grande guardiã? Esta, contudo, sendo guardiã desse sentido, o expressa oferecendo-o ao olhar humano. Se o olhar humano é o conhecimento, e esse conhecimento está sempre inscrito sob uma unidade, a unidade do *logos*, esse *logos*, como já dito, não deixa de ser divino. Isso porque esse *logos* continua a se inscrever em uma relação de transcendência. A questão que se coloca a partir dessa relação de transcendência — que não deixa de ter em seu horizonte, ainda que sob a ideia de humano, a noção de um Deus que resiste em uma unidade de sentido — é a do ateísmo. Tanto que, quando se afirma o ateísmo, quando se diz “eu sou ateu”, esse “eu” não deixa de estar em uma relação de identidade com um deus que não morreu. Por isso, Nietzsche, mesmo ao reconhecer a morte de Deus, irá dissociá-la de uma outra ficção, a ficção reguladora do “eu”. Daí que, para Blanchot (2007a, p. 257), o ateísmo não passe de “um simples projeto da consciência pessoal”. Não poderia ser outra coisa senão um projeto de um “eu” teológico, na medida em que não se conseguiu até hoje acabar com o teológico. Essa possibilidade, a do ateísmo, só poderia ou poderá acontecer caso surja um elemento outro na relação de transcendência, que talvez exclua o humano e a Deus. Sim, pois onde está o humano racional, está o humano transcendente e está também o humano teológico. O que quero dizer é que sob a unidade do “eu” o sentido teológico se conserva.

O equívoco manterá na indecisão se a presença do homem exclui toda Presença radicalmente outra porque a inclui, ou se dá testemunho, por essa inclusão, de uma Ausência doravante presente sob uma forma imediata, e em consequência imediatamente suprimida. Igualmente a famosa contestação — oposta inclusive a Sade — segundo a qual todo ateísmo, toda negação de Deus, isto é, a afirmação da ausência de Deus, é sempre ainda discurso que fala de Deus e a Deus em sua ausência, e mesmo o único discurso capaz de manter pura a transcendência divina, volve-se e obriga a afirmação de Deus a apagar-se, a esquecer-se, até romper toda relação com o Ser assim como com a linguagem, sob pena de transformar o nome de Deus num conceito, e depois numa palavra do vocabulário ou, menos ainda, num “operador” (no sentido matemático do termo) (BLANCHOT, 2007a, p. 258).

O problema que se anuncia, então, é este: se o ateísmo — enquanto exclusão de Deus que o inclui em sua ausência, fazendo-o presente — ainda é teológico e por isso subtrai a si em

sua possibilidade, afirmar Deus também se subtrai em possibilidade, uma vez que a sua *Presença* está acima de toda presença. Nesse sentido, recairíamos — sim, na terceira pessoa do plural, “o que talvez equivalha a excluir toda a resposta em primeira pessoa” (BLANCHOT, 2007a, p. 258) — em pensar o outro como mesmo a partir do Único, ou seja, em equivaler as unidades em uma relação de identidade. Por isso Blanchot diz que tanto os verdadeiros ateus estão entre os crentes quanto os verdadeiros crentes estão entre os ateus, o quê, mais radicalmente, leva a considerar a rejeição de Nietzsche ao termo. Para ele, o ateísmo implica um anacronismo que, como Blanchot (2007a, p. 258) anuncia ao citar Karl Löwith, tratar-se-ia de uma passagem do “a-Teísmo” (século XIX) ao “A-teísmo”, relação não idêntica. Isso, por sua vez, implicaria um desvio do humanismo, pois trata-se de pensar o eterno retorno como jogo do mundo segundo o qual o enigma do recomeço destruiria toda a Unidade no movimento. Tal movimento só poderia ser detido sob uma forma imediata, que é a da escrita de fragmento. O saber, o conhecimento, o olhar, o humano, a luz e Deus estão assim interligados sob o discurso da ciência. A ciência é, portanto, um discurso de Unidade, do Mesmo, um discurso de exclusão do outro como Outrem.

Nesse sentido, dá-se a exclusão também do *Lázaro* como *Lázaro* e daquilo que começa a se anunciar aqui como uma comunidade, seja pela exclusão, seja pela diferença, seja pelo neutro e pela segunda noite. Por isso a presença de *Lázaro*, sempre já subtraída da presença, pois sempre presente enquanto ausência, nunca se diz pela linguagem do Mesmo, somente pela linguagem da diferença, a da palavra que libera o seu próprio sentido, sempre diferindo de seu sentido anterior. *Lázaro* não é Lázaro pois não pode ser o Mesmo, não pode sequer ser, a não ser sendo subtraído. É por esse motivo que a linguagem lazariana blanchotiana, distinta daquela em que se faz luz, em que se caminha em direção à luz da ressurreição para a vida, é uma linguagem: “uma linguagem e uma voz que diz o Mesmo e o representa, se caracteriza por não ser como linguagem” (BLANCHOT, 2007a, p. 259).

Nesse ponto está implicada aquela ideia já expressa aqui: *Lázaro* só pode viver a vida de sua morte na literatura, pois a linguagem que digo ordinária não existe. Ao tratar disso, Blanchot refere-se à enunciação feita por Foucault (*apud* BLANCHOT, 2007a, p. 258) a esse respeito: “não existe, mas funciona”. Sim, de fato funciona, pois não fala, só classifica, enumera, ordena e hierarquiza. Para isso serve também a retórica, para desviar a linguagem da fala — a linguagem daqui que fala pelo segredo não representável, isto é, o neutro que precede toda linguagem, essa “verdade” que escapa ao juízo, pois escapa ao sentido. Tal retórica também serve ao ateísmo na igualdade narcísica. Blanchot (2007a, p. 260) dirá que a retórica é a mais “fina flor” do ateísmo; eu digo que a retórica é o rio que permite que Narciso (o ateísmo)

se observe. Quando olha, ele vê um Deus (teológico); ambos, assim, se tornam “uma linguagem profana que diz a ordem do saber e na qual o saber é sempre igual à ordem em que se representa” (BLANCHOT, 2007a, p. 260). Narciso (ateísmo teleológico) se encanta em flor.

Esse projeto é o da ordem universal por meio do discurso. Fazendo alusão a Descartes, Blanchot reconhece tal discurso como *Discours de la méthode* (1637). Ou seja, o discurso do método nunca deixou de ser (na verdade, nunca foi mais do que) um discurso sobre a ordem do próprio discurso. Esse projeto se intensifica — não à toa, na Modernidade, inaugurada pelo poder de começar de Descartes — com Denis Diderot, a partir da publicação de *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751). Ainda que Descartes dissimule o enigma que precede a linguagem por meio da ordem do discurso, essa dissimulação se transforma em projeto que busca introduzir, “no sistema dos nomes, aquilo que escapa a todo nome” (BLANCHOT, 2007a, p. 260). Contudo, como alerta Blanchot, essa linguagem subtraída à linguagem sofre consequências ao tentar reduzir aquilo que escapa a ela mesma — falo da força impessoal, do segredo anterior a ela. Então, essa linguagem acaba sendo perturbada pelo que lhe escapa, que por vezes irrompe em questões sobre a vida, o tempo e o trabalho, como ressalta Blanchot. Ciente desse perigo, dessa perturbação, essa linguagem da ordem passará à linguagem da Ordem. Isto é, se antes a ciência buscava se afastar da transcendência teológica, agora, diante de um perigo maior,²⁷⁰ reúne-se a essa transcendência e se torna a Ordem: ateísmo teológico. O perigo maior, nesse sentido, seria aquele que cobraria o preço de se desfazer da linguagem ordinária, do discurso da ordem: abandonar-se a outra relação de transcendência, aquela da literatura, que vive à espera do neutro, do murmúrio incessante que transversaliza toda relação de igualdade, incidindo em uma relação de diferença, de não-identidade.

Para Blanchot (2007a, p. 261), “assim se anuncia o duplo movimento que vai profanar o divino alterando a transcendência, e alienar o profano dando-lhe atributos divinos. A transcendência abaixa, o empírico se eleva, a era moderna se anuncia”. Eis então que a Ordem é soberana, mas não sem correr riscos derivados de sua relação com a própria linguagem. Digo “própria” porque essa linguagem que não é linguagem pode sempre se subverter em uma linguagem de fato. Isso se dá porque a linguagem é sempre um terreno aberto às fissuras do neutro, que pode agir e se dissimular na linguagem “ordenada”. Desse modo, enquanto a Ordem confia a sua soberania à linguagem ordinária, ela pode estar confiando a soberania à linguagem que não mais representa. Esse risco lhe cabe, e somente lhe cabe, pois nós, lazarianos, sabemo-

²⁷⁰ Aquele que levaria o a-Teísmo ao A-teísmo por outra relação de transcendência.

nos sempre abertos a essa interrupção que se dá na escrita: a relação não relacional com o neutro.

Mas Blanchot propõe um esquema para ilustrar a crença da Ordem: (1) imagine um Soberano — símbolo da dominação Maiúscula —, terrestre ou celeste (a fina flor), que tem o direito de falar primeiro; (2) evidentemente, ele fala sempre em primeira pessoa e sua fala ordenada é ordinária, o que implica que essa fala organizada é sustentada por uma lembrança de um fundo original, um murmúrio que fala antes mesmo dela; (3) como esse Soberano é o primeiro a falar, ele me dá tempo de pensar sobre o que ele fala e sobre o que eu falarei, tempo de pensar um pensamento que não fala, que pode ser lido como consciência pura. Essa abertura para o pensamento ocorreu e fundou a Modernidade. Imagine que esse Soberano é Deus, essa origem que fala antes de mim, antes de se tornar palavra, antes de ser obscurecida pela palavra; agora, imagine que esse interlocutor é Descartes, aquele que pensou e que fundou sobre essa consciência pura a Ordem soberana.

Assim, Descartes triunfou sobre o Gênio Maligno, sobre essa obscuridade impessoal que é o enigma da linguagem. Também é assim que a palavra se torna submissa ao pensamento e o pensamento se acredita soberano. Grande aliança entre ordem e Ordem, entre razão e teologia, aliança que se expressará “por uma prodigiosa decisão, a egologia transcendental de Kant irá reunir esses dois traços” (BLANCHOT, 2007a, p. 261). Afinal, as formas *a priori* do conhecimento kantiano não passam desse esquema que vai do pensamento ao conceito por meio de uma linguagem ordenada. Acontece que essa é a história estabelecida a partir de um sujeito inaugurador que, entretanto, ainda permanece um mistério. O que é o homem? Pouco importa. O que é o saber humano? Muito importa, e a história por vir se construirá, como se construiu, a partir dessa questão.

Às vezes será a obscuridade — não mais apenas a da interioridade romântica, mas a obscuridade dessas novas forças que são a Vida (e o desejo), a necessidade (e o Trabalho), a dinâmica do tempo (ou a História) — que porá em xeque a Ordem inteligível sempre mais ou menos bem representada por uma linguagem que, ela também e por excelência, é ordem, verdade, beleza (e então é o obscuro que ameaça com seu desconhecimento a soberania de uma Luz integral; o equívoco não testemunha mais a favor de Pascal, mas sim a favor do libertino, e o saber, ao tornar-se saber da vida, do trabalho e do tempo, irá dar-se esquemas de explicação que não se regulam mais pela evidência, mas sim pela obscuridade que figura o dinamismo de uma causalidade sempre mais ou menos tomada de empréstimo a uma filosofia do querer). Às vezes será o teológico que reivindicará a “profundidade”, a “subjetividade”, a “irrepresentabilidade” para subtrair a transcendência ao progresso das luzes e dar-lhe a dimensão do que é inacessível (BLANCHOT, 2007a, p. 262).

Esquemas que jamais chegarão a se silenciar ante o desconhecido, que nunca admitiram o desconhecimento de pensar o Outro diferindo-o do Mesmo — da teorização do ser que se dá pelo Mesmo e que garante a possibilidade de se traçar uma ontologia —, que nunca, mais além, admitirão pensar o Outro retirando-o do Um. Não, Deus não é esse Outro que não se pode conhecer; para tal, seria necessário retirá-lo da unidade. Deus, como totalmente Outro, aquele da Ordem, só pode manter-se no discurso sendo o Único. Então, só esse Soberano tem o direito de falar. Todavia, todos nós falamos, não é? Falamos, mas falamos enquanto eco dessa primeira fala, desse *logos*. Porém, para manter essa fala ordenada longe das artimanhas da literatura, da transcendência ao Outro desconhecido e neutro, a Ordem só pode ser preservada pela fala, não pela escrita. Sim, há uma escrita que busca expressar essa Ordem, mas essa escrita é o terceiro elemento de expressão do *logos*, uma vez que antes dela está o pensar, depois o falar e, por último, aquela em que não se pode confiar: a escrita. Ela, que é escrita de uma linguagem sem linguagem, de uma linguagem artificial, pode já estar subvertida. Subvertendo-se, “a escrita escapa, isto é, a literatura escapa ao ditado obscuro, desvia-se do Eu detestável, rechaça a mudança temporal e sem dúvida representa; mas o quê?” (BLANCHOT, 2007a, p. 263). A si mesma, sua própria ordem e sua perfeição.

É necessário aprofundar essa relação entre a escrita, a fala e a origem. A idade clássica, período marcado pelo pensamento de Descartes, seria, nesse contexto, o primeiro momento do “estruturalismo”, pois é o primeiro momento em que a ordem e suas formas são produzidas por uma linguagem. Dito de outro modo, essa linguagem artificial, forjada sob o *logos* — o primeiro a falar —, é marcada por uma impessoalidade que é fria, que exclui aquilo que não pode se igualar, que não pode estar em uma relação de identidade. E, graças a essa exclusão, a escrita pode ser impessoal e fria: racional. Entretanto, tal linguagem falha, porque “pôr em ordem e classificar não é pôr em *relação* por operações de *medida* que teriam por função identificar igualando e tornando possíveis, por essa equalização, transformações sucessivas” (BLANCHOT, 2007a, p. 264, grifo do autor). Diante de tal falha, Descartes intervém criando outra linguagem, uma que, de fato, seja matemática, uma vez que ele se dá conta de que não se pode confiar na escrita, ainda que essa escrita seja impessoal e fria.

A geometria analítica é essa linguagem escrita que parece marcar justamente a escrita pela renúncia à palavra mesma. Por meio dela, Descartes irá esconder a imagem do Soberano; sob esse traço infigurável, a escrita estará longe de toda visibilidade. Acontece que a escrita não se reconhece em uma proposição matemática, por isso aceita, de certa forma, compactuar com essa duplicação da origem, e disso decorre a emancipação da escrita. Emancipação: termo

excessivamente moderno. Mas a escrita é forçada nessa precipitação. Foucault (1999)²⁷¹ sinaliza que esse movimento da linguagem, no romantismo, se concentrará mais na oralidade do que na escrita. Blanchot, por sua vez, reconhece nesse movimento a ruptura da literatura consigo mesma, por repúdio por ter compactuado com a ordem (cientificista, teológica e ateísta). Assim, a escrita se torna uma escrita para ser falada, transformada em discurso, “e o que escreve apela ao que não se escreverá jamais, porque estanho a toda possibilidade de ser representado: a fala sem fala, eólia” (BLANCHOT, 2007a, p. 264). Eólia porque se torna filhade Éolo, Deus dos ventos. Palavra soprada no ouvido de Sibila, “sempre anunciada nomurmúrio ramificado da árvore e que Sócrates não rejeitava, assim como não rejeitava a escrita”²⁷² (BLANCHOT, 2007a, p. 265).

Tão logo a literatura se vê com poder sobre a voz, buscando se dissociar o quanto for possível da fala — a voz não é a fala, a voz é a sonoridade, e a fala é a articulação que antecede a sonoridade da voz —, ela reconhece na voz um modo de se opor ao discurso ordenado. Ainda que a linguagem da literatura se aproxime, sob as exigências do romantismo, do ideal poético pela voz, e ainda que na voz a literatura veja uma mediação natural que — naturalmente — se opõe à linguagem artificial das ciências, a voz, incontornavelmente, é também responsável por soprar, por ser inspiração, mantendo agora, com o poeta, uma comunicação imediata pela qual ele realiza também a si mesmo na escrita. O poeta precisa da poesia para ser poeta. Dada toda essa experiência da literatura com a voz, a literatura percebe que a voz a liberta da representação e do sentido, ou seja: o que é um grito senão uma ruptura com a representação e o sentido? Indo

²⁷¹ “Nos últimos anos do século XVIII, não se introduziram os fenômenos complexos da biologia, ou da história das línguas ou da produção industrial em formas de análise racional a que, até então, elas teriam permanecido estranhas; tampouco se despertou de súbito o interesse — sob a ‘influência’ de não se sabe que ‘romantismo’ nascente — pelas figuras complexas da vida, da história e da sociedade; não se desprende, sob a instância de seus problemas, de um racionalismo submetido ao modelo da mecânica, às regras da análise e às leis do entendimento. Ou, antes, tudo isso se produziu efetivamente, mas como movimento de superfície: alteração e desvio dos interesses culturais, redistribuição das opiniões e dos juízos, aparecimento de novas formas no discurso científico, rugas traçadas pela primeira vez sobre a face esclarecida do saber. De maneira mais fundamental, e naquele nível em que os conhecimentos se enraízam em sua positividade, o acontecimento concerne não aos objetos visados, analisados e explicados no conhecimento, nem mesmo à maneira de os conhecer ou de os racionalizar, mas à relação da representação para com o que nela é dado” (FOUCAULT, 1999, p. 243-244).

²⁷² Traço, a partir de tal afirmação blanchotiana, duas relações com a obra de Jacques Derrida. A primeira se refere ao texto “La parole souffle”, presente em *Écriture et la différence* (1967). Nesse texto, Derrida fala do sopro como um elemento estrutural da linguagem: “O sopro sustenta o cair longe da palavra [...] A ideia de afetar o Outro por um sopro está associada à etimologia latina da palavra, que vem do verbo *inspirare*, que é a composição do prefixo ‘in’ (em) com o verbo *spirare* (soprar), insuflar algo em alguém, ‘*inspirada* por uma *outra voz*’” (DIONIZIO, 2018, p. 220-221, grifo da autora). A segunda é a suposta rejeição de Sócrates à escrita, pois vê nela, nesse *phármakon*, a diferenciação do pensamento: “apenas as letras ocultadas podem fazer Sócrates caminhar dessa forma [para além dos limites da cidade, de Atenas]. Se pudesse estar meramente presente, desvelado, oferecido em pessoa na sua verdade, sem os desvios de um significante estrangeiro [a escrita], se, no limite, um *logos* não diferido fosse possível, ele não seduziria. Ele não arrastaria Sócrates, como se estivesse sob o efeito de um *phármakon*, fora de seu rumo. Antecipemos. Desde já a escritura, o *phármakon*, o descaminho” (DERRIDA, 2015a, 201, p. 15).

mais além, a voz que se escuta é sempre a voz, mas ela não precisa ser de alguém; na verdade, ela é sempre impessoal: “Isso não se situa em parte alguma, nem na natureza, nem na cultura, mas se manifesta em um espaço de reduplicação, de eco e de ressonância, onde não é alguém, mas sim esse espaço *desconhecido* — seu acorde destoante, sua vibração — que fala sem palavra” (BLANCHOT, 2007a, p. 265, grifo do autor).

Portanto, a voz, disputada pela natureza que há no humano e pela razão que também há no humano, irrompe como um eco do desconhecido, comunicando sempre o que precede a fala e também lhe dando condição de falar, de ser fala. Acontece que esse grito do desconhecido, pura exterioridade que atravessa a garganta humana e se esvai, eólia, está sempre a partir, sempre lançado ao esquecimento. Por isso a literatura sentirá tamanha estranheza, tamanha indecisão, pois a voz rompe com a estabilidade do livro, serve mais ao propósito da literatura, que é a ausência de obra. Sim, porque toda obra vem de sua ausência no mundo e para essa ausência caminha. A voz faz da literatura algo que se torna, se abre, mais do que nunca ao devir e à ruptura. A partir de perturbadora experiência, a literatura se modifica em relação a si mesma e terá de lidar com duas formas de experiência: (1) a partir da noção de origem, isto é, a experiência da impessoalidade que há na voz coloca a literatura ante a presença-ausência, em contato com aquilo que precede tanto o sujeito quanto a forma; (2) em relação à noção de símbolo, à escrita, isto é, o símbolo reitera, reforça o sentido, mas não sem antes transgredi-lo, pois o símbolo difere em algum nível do sentido, o transcende. Essas são duas formas literárias que, de agora em diante, a literatura terá que comportar. E, afirmo, ela as comporta.

A vocalidade do grito ensina à literatura o poder da insubmissão à ordem; ela se torna insubmissa mesmo ao próprio ordenamento. Ruptura que se expressa no símbolo, que, além de transcender o sentido suplementando-o, rompe também com o sentido de sua suplementação. Assim, a literatura toma conhecimento de seu destino, sempre já escrito em sua origem: a Obra como ausência de obra; a obra que afirma não mais a si, mas àquilo que a precede e sucede, o desconhecido, o neutro. Nesse contexto, foi necessário deter-se na mediação humanista a fim de compreender que, para romper com o futuro de uma fala encadeada e de uma escrita que falseadamente se produz sob uma soberania, deve-se implicar necessariamente um humanismo. Sim, pois, se as ciências humanas se constituíram a partir de uma ordem teológica que mais tarde se torna uma Ordem soberana cujo fundamento é a produção de uma linguagem — que não é linguagem — para se sustentar, tal linguagem implica diretamente uma produção de humano. Quando digo “produção de humano”, não quero dizer que teríamos, por meio dessa linguagem, uma resposta à pergunta sobre o que é o homem, mas justamente o contrário: temos uma Ordem que pensa a atividade humana com vistas a ordená-la. Nesse sentido, romper com

essa linguagem só seria possível rompendo com a relação de transcendência do *logos* divino para essa linguagem.

Tal ruptura se anuncia apenas pela linguagem que é linguagem, pela linguagem que está em contato com o desconhecido, com o neutro, que seria propriamente uma linguagem oposta à Ordem soberana. A essa escolha humanista — sim, pois o humanismo está onde não há uma linguagem, ele está onde a linguagem do neutro está —, é dado o nome de “grito”:

[...] o grito (isto é, o murmúrio), grito da necessidade ou do protesto, grito sem palavra e sem silêncio, grito ignóbil ou, a rigor, o grito escrito, os grafites dos muros. Pode ser, como se gosta de declarar, que “o homem passe”. Ele passa. Ele sempre, inclusive, já passou, na medida em que sempre foi apropriado para o seu próprio desaparecimento. Mas, passando, ele grita; ele grita na rua, no deserto; ele grita morrendo; ele não grita, ele é o murmúrio do grito (BLANCHOT, 2007a, p. 271).

O humanismo está onde há o grito humano, pois essa é a forma mais genuína de se romper com qualquer filosofia do homem. Quando Blanchot chama os personagens de *Les justes* de heróis niilistas, ele está se referindo ao humanismo do super-homem, que é esse outro humanismo — não o humanismo da linguagem ordenada, que não é linguagem, mas o humanismo do super-homem, aquele em que o nada se torna querer. Se os revolucionários russos inscreveram na história o movimento que se tornou aquele do pós-guerra (precisamente aquele que vemos no tribunal de Nuremberg), é porque isso se mostra um começo sem começo para o humano: movimentos inscritos sob o movimento do eterno retorno, que, em Nietzsche e Blanchot, rompe com a Unidade e se desvia do ideário humanista ante o enigma do desconhecido, que é o da origem, do começo. Ou seja, o eterno retorno, como afirma Blanchot (2007a), rompe com a Unidade do conhecimento quando nos posiciona em frente ao enigma do começo que não conhecemos — mais uma vez não conhecemos — e que se mantém como enigma, impossibilitando qualquer conhecimento. Tal enigma, em Blanchot e na leitura que ele faz de Nietzsche, intervém como escrita de fragmento, escrita de exterioridade que se mantém na eterna ruptura.

Mas ainda resta a objeção de que Nietzsche se posiciona a favor da ciência — justamente essa que aqui foi questionada incessantemente — e de um porvir da humanidade. Sim, Nietzsche o faz, mas o faz em nome do super-homem, que é “o ser da superação, em que afirma a necessidade para ele de passar e de perecer nessa passagem” (BLANCHOT, 2007a, p. 108). Digam-me, querer o nada não é o próprio niilismo? Passar é a medida do próprio desaparecer humano, o mesmo que a linguagem, agora no humanismo do grito, toma para si: o anônimo que é a escrita; escrita educada pela passagem da voz, escrita que agora grita, mais próxima do

enigma da origem, mais perto do começo sem começo. Os revolucionários niilistas entenderam que o humanismo é um grito, e acontece que eles tinham bombas. Ao contrário do que ocorreu com os prisioneiros dos campos de concentração de *Lazare parmi nous*, às vítimas do holocausto restaram os gritos: “sendo sem humanidade e quase sem linguagem, ‘pois, efetivamente, eu me havia dado conta de que eram palavras em demasia, e o que era necessário eram bombas, e eu não as tinha nas mãos, nem nos bolsos’” (BLANCHOT, 2007a, p. 271).

Então, o grito. Como pensar o futuro da escrita e o futuro desse passageiro? Refiro-me ao humano, animal destinado ao desaparecimento. Refiro-me também à escrita, desde sempre destinada à obra que surge de sua ausência no mundo, que caminha para a mesma ausência, para a desobra que é a sua origem eterna. Se o grito é o que aproxima tanto a escrita quanto o humano da origem e do fim (justamente porque ele é a ruptura, que acaba tão logo acontece), qual seria o futuro da escrita e do humano após Auschwitz? Cayrol propõe a solidão, que não deixa de ser uma afirmação, pois implica um sair, uma sobrevivência aos campos de concentração. Afinal, o Lázaro de Cayrol ressuscita para a vida e inscreve-se sobre um projeto de escritura relativo à solidão humana. Isso me leva a concluir que esse ser humano sobrevive para ser só, para gritar a morte dos campos, para escrever essa solidão — escrita que a obra mesma escreve desde sempre, por meio de sua solidão mesma. Mas a escrita é o grito, e o grito é anônimo. Anonimamente, o grito existe enquanto ruptura, evocando toda a ausência de sentido, sendo atravessado pela neutralidade do sentido, puro desconhecimento. A ressurreição, a partir do *Lázaro* blanchotiano, seria outra, nesse sentido.

Para se afirmar como pura ausência de obra, como pura passagem, como grito, o futuro da escrita estaria desde sempre já dado: viver a experiência do desaparecimento como escrita. Isso não é o grito? Pura ruptura que aproxima a literatura da origem e do fim, o grito é o instante que não pode ser capturado, por isso rompe com toda representação e todo sentido. Isso não é niilismo? Escrita que grita o instante do humanismo, o instante do grito, que está fadado a desaparecer. E isso também é o eterno retorno, que, dado o enigma do começo, do eterno recomeçar, rompendo com toda a Unidade, detém-se no instante do fragmento para imediatamente se dissimular. Estamos diante da escrita lazariana, do eterno desaparecer, que combina o *pas* e o *pas*, a origem e o fim, o humanismo e o niilismo sob essa sonoridade irruptiva.

Nesse sentido, enquanto a escrita lazariana de Cayrol anuncia um horizonte solitário para o humano, a escrita lazariana que proponho, a partir de Blanchot, anuncia a solidão da obra comprometida somente com o seu desaparecimento. O humano, então, é aquele que passa e, passando, grita; ao gritar, ele rompe com toda a sua ausência presente na linguagem artificial

para se inscrever nessa linguagem em que o seu próprio futuro se anuncia como eterna ruptura, como eterna insubmissão:

Kaliaev, Vassiliev, Polivanov, Sozonov são nomes, também são rostos, mas o que eles nos mostram é anônimo, não tem figura [...] e a sua história [...] não é a história de ninguém, é apenas a realização do fato de que cada um, no infortúnio ou na exaltação infinita, tinha conseguido ser quase ninguém²⁷³ (BLANCHOT, 2010c, p. 179, tradução nossa).

A esse grito anônimo de uma comunidade ilusória — ilusória porque se une pela desunião, pela impessoalidade, pelo anonimato —, eu chamarei de *comunidade lazariana*, que tem a sua existência inseparável de uma *escrita lazariana*.

4.7 LA COMMUNAUTÉ LAZARÉENNE

A “inexistência”, o “desaparecimento”, daqueles que chamamos de estrangeiros está, de fato, ligada a certa moralidade associada à alteridade. Se Blanchot sugere, a partir de Levinas, que não é a ontologia a filosofia primeira, e sim a ética, é porque a ontologia só é possível a partir do Mesmo, do Único. Isto é, para manter a unidade da teorização do ser, a unidade dessas ciências humanas que excluem o humano, tivemos de abrir mão de toda a diferença. Por isso o humanismo estaria sempre na dependência da ausência do humano de seu campo de teorização, o que significa que, para se ter uma ciência humana, é necessário que o humano seja subtraído da equação a fim de garantir uma linguagem que assegure o futuro da humanidade. Mas que futuro? Um futuro com sentido, fundamentado em uma transcendência do saber pela qual o saber se institui como toda possibilidade de transcendência. Outra transcendência seria possível, mas essa operação estaria condicionada a todo desconhecimento, à diferença total sob a qual só resta o contato com o não-saber. Longe de mim querer me valer da retórica e fazer do não-saber um saber sobre o desconhecido, mas essa experiência com o desconhecido se tornou possível somente na literatura, pela experiência literária. Isso porque, na experiência literária, a obra não permite qualquer domínio sobre si, qualquer teorização que comprometa a sua realização e a sua equalização, a ponto de podermos afirmar: isto é literatura. Apenas superficialmente afirma-se isso, pois a literatura não se deixa apreender — justamente porque ela é puro instante, puro desconhecimento.

²⁷³ No original: « Kaliaev, Vassiliev, Polivanov, Sozonov ce sont là des noms, ce sont aussi des visages, mais ce qu'ils nous montrent est anonyme, est sans figure [...] et leur histoire [...] n'est l'histoire de personne, n'est que l'accomplissement de ce fait que chacun, dans l'infortune ou dans l'exaltation infinie, avait réussi à n'être presque personne ».

Então, a literatura nos ensina que a comunicação é pura artificialidade, que a comunicação pertence à ordem do saber que exclui tudo aquilo que não pode ser teorizado, isto é, igualado pelo discurso. A literatura, também e com maior urgência, nos educa, mostrando que, após Auschwitz, todo humanismo que se pretenda humano só pode existir se comprometido com a diferença, o que é o mesmo que dizer: com o grito, com o único espasmo humano que anuncia tanto a origem quanto o fim, o desaparecimento. A ética da diferença seria essa que rompe com a ética do Mesmo, e isso foi a literatura que nos ensinou. Se a comunicação é inexistente, é porque ela busca equiparar toda diferença pelo discurso cognitivo: aquele que me escuta, educado na mesma linguagem ordenada, é capaz de entender, pois ele está na condição de outro “eu”. Tanto é que a comunicação existe nesse esforço, pois se a Unidade, que pretende o *logos*, tivesse lugar, não seria necessária qualquer linguagem artificial para aqueles que são “Mesmos”. A comunicação é a atestação de toda a diferença que ela mesma tenta desviar.

Nesse sentido, olhar o outro como Outrem, o desconhecido como desconhecido, é romper com certo olhar estigmatizado pelo *logos*, pela ontologia, pela linguagem artificial, pelas ciências humanas e pela ética do Mesmo. Se a literatura ensinou ao humanismo o grito, à ética, a diferença, e ao humano, a ruptura, resta agora a reflexão sobre o estrangeiro como necessário a toda insubmissão, a toda margem, a toda comunidade anônima. Ou ainda, nas palavras de Derrida (1997, p. 11, tradução nossa, grifo do autor), em *De l’hospitalité*, “antes de dizer a questão do estrangeiro, talvez fosse necessário precisar: questão *do* estrangeiro”.²⁷⁴ Questão desde sempre essencial, sobretudo após Auschwitz, quando a diferença se torna condição de toda reflexão ética. Sim, porque a presença do desconhecido, a presença do estrangeiro, coloca em questão esta ordem estabelecida sob o reino do *logos*: a linguagem ordenada, a instituição jurídica, o estatuto da arte, a compreensão sobre a vida e a morte, a existência de um povo (que, em suma, é ausente de povo). A fim de tratar disso, partirei de três textos que se fazem essenciais para pensar essa questão na obra blanchotiana e a partir dela: “L’Idylle” (1947), “L’Indestructible” (1962) e *La Communauté inavouable* (1983).

Logo nas primeiras páginas de *L’Idylle*, três problematizações se anunciam em torno do personagem principal, o Estrangeiro. Não que ele não tenha um nome, o tem, mas esse nome lhe foi dado como a qualquer outro e, no contexto do estrangeirismo, pouco importa como lhe chamam. Ele é mais um, mais um de fora. Assim, anunciam-se cinco dimensões que constituem a condição do Estrangeiro. A primeira delas é a não-identidade do nome, que se associa, em

²⁷⁴ No original: « Avant de dire la question de l’étranger, peut-être faudrait-il alors préciser : question de l’étranger ».

relação ao nome, a um duplo movimento: se ter um nome é alguma forma de singularidade, não o ter é se dissimular, se perder em meio a tantos estrangeiros. O paradoxo da não-identidade está implicado nesta operação: o nome nomeia o personagem tanto como um quanto como mais um; “este nome estrangeiro lhe convinha tanto quanto qualquer outro: aqui ele não passava de um mendigo” (BLANCHOT, 2012, p. 10). Portanto, o nome não diferencia o estrangeiro nem o retira da condição de estrangeiro, apesar de o distinguir dos demais quando é chamado. A segunda dimensão é a não-identidade territorial. Quando o questionam sobre a sua origem, o Estrangeiro assinala que é indiferente ser de um país ou outro quando se é estrangeiro, o que denota a indiferença a partir do regime do Mesmo quando se é outro. Dito de outro modo, ou o outro será reduzível ao Mesmo (em uma ética da igualdade), ou será excluído por não querer ser o Mesmo, por não se igualar à identidade de todos.

A terceira dimensão é a não-identidade do rosto. O rosto da jovem mulher aparece tanto como elemento de diferenciação, quando o Estrangeiro olha para ela (“outra que não eu”), quanto como elemento de identificação. Isto é, o Estrangeiro, enquanto estrangeiro, olha tudo a partir da diferença, e o não estrangeiro olha tudo a partir da igualdade. Quando o diretor fala sobre o seu noivado e busca uma foto desse evento, “as imagens eram convencionais, mas não se podia escapar à impressão extraordinária que causavam aqueles dois rostos radiantes, sempre voltados um para o outro, como se fossem as duas faces de um mesmo rosto” (BLANCHOT, 2012, p. 13). A quarta dimensão consiste na não-identidade da comunidade. Logo chega o Estrangeiro, logo ele questiona sobre a vida comum. O enfermeiro lhe responde que ali todos convivem, mas não há vida comum. Isto é, ainda que se ocupe o mesmo espaço, a vida comunitária não deriva em uma vida compartilhada; os indivíduos não estão reduzidos à igualdade, o quê, por sua vez, é a própria questão da comunidade (ou ainda, a comunidade não é um comunismo). A quinta dimensão é a não-identidade espacial. Quando todos são estrangeiros e vêm do estrangeiro, não há como estabelecer uma relação de igualdade a partir de um lugar anterior — desde já à margem — como ponto identitário. Assim, esse lugar em que se encontram é sempre um lugar que é um não-lugar, lugar que acolhe porque não é acolhido por uma espacialidade cultural, territorial e política. Isso significa dizer que o lugar de passagem, de migração, migrado de um reconhecimento como território, se torna lugar e não-lugar daquele que não pertence a lugar algum: o estrangeiro, o vagabundo, o mendigo.

Na verdade, o abrigo que é esse (não-)lugar se mostra, no decorrer do romance, como um espaço em que todos estão submetidos à lei do estrangeirismo, isto é, à informalidade da lei, àquilo que escapa à lei — a palavra subvertida pelo desconhecido, a submissão de um outro a uma lei que é de ninguém, a própria suplementação da lei pela lei. Isso recai em mais uma

ambivalência do Direito: ora a lei é o diretor, aquele que ordena castigos aos insatisfeitos do abrigo, aquele que é a Ordem soberana; ora a lei é a de todos, que vacila entre a diferença e a igualdade. Essa segunda lei, a de todos, está sempre ligada à condição dos estrangeiros, que é sempre anunciada. Ela aparece, por exemplo, quando a jovem mulher — que agora tem um nome, Luísa — cuida dos *indigentes*; quando o Estrangeiro se autoclassifica como *mendigo*; quando o Estrangeiro se vê e vê os demais como *prisioneiros e detentos*; ou ainda quando dois *bêbados*, hóspedes do abrigo, se chamam de *ladrões*. Essa vacilação da lei, em *L'Idylle*, é a constituição do próprio ser/estar estrangeiro.

Se evoco a duplicidade do verbo, ser e estar, é porque, uma vez que se é estrangeiro, não se pode deixar de sê-lo. Isto é, a única lei que fundamenta a condição de estrangeiro é: o exílio começa, o estrangeiro não se sente pertencente àquela condição, àquele lugar sempre transitório; quando o porvir se torna modo de vida, quando o estrangeiro se acostuma a vagar, a ser errante, se ele voltar à própria cultura, à família e à vida de outrora, se sentirá estrangeiro entre eles; o seu exílio será eterno. Exilado em seu próprio diferir eterno, ao Estrangeiro é oferecida a mão da jovem sobrinha do ancião, personagem que habita há muito o abrigo, que conseguiu sair, voltar para casa, e que foi acometido pela estranheza de se sentir expatriado em seu próprio país. Àqueles que se casavam, era atribuído o *status* de cidadãos e, com isso, tinham direito à vida comum. Nesse contexto, surge novamente a relação entre direito natural e positivo — uma vez que os direitos naturais se transformam em direitos positivados em determinada cultura, Ordem e povo —, excluindo sempre aqueles outros:

Ignoro como em seu país funciona a justiça; cada um tem seus usos e ninguém imagina facilmente os costumes dos outros. Mas, quaisquer que sejam as diferenças de um povo a outro, não se pode fazer com que os culpados sejam poupados nem que os grandes crimes não evoquem grandes punições (BLANCHOT, 2012, p. 50).

Ou seja, se aos estrangeiros são negados os direitos fundamentais à alimentação, à liberdade e à vida, por outro lado está garantido o “direito” à punição com base na “igualdade” do Mesmo. Entretanto, a igualdade do Mesmo não opera em relação aos demais direitos, eis a arbitrariedade antinômica da lei. Dado o suplício que a sua condição lhe impôs, suplício a que essa lei soberana o constrangeu, o Estrangeiro deseja a morte como seu último direito de insubmisso.

Em “L'Indestructible” (1962), Blanchot dirá que toda reflexão sobre a injustiça fundamental passa pela questão dos judeus. Contudo, esse tema muitas vezes é evitado, seja por um constrangimento quanto ao que nós, outros, fizemos do outro judeu, seja por certa

confusão entre o “ser judeu” do “judeu” tal como o tomamos ao longo da história. Contudo, para além das valorações que passam pela positivação ou negação do ser judeu — na medida em que ou o tomamos como “para sempre exilado”, ou nos perdemos ao falar o que é ser judeu —, estabelece-se a questão do estrangeiro. Afinal, a história judaica é, incontornavelmente, a história do outro, a quem, por não se deixar reduzir ao Mesmo, tomamos pela diferença — mas, reconsidero, não pela diferença como diferença, neutralidade extrema, e sim pela diferença valorada como negativa.

Blanchot diz que ser judeu é uma infelicidade e uma espera. Penso, agora, nessas duas palavras. A infelicidade do judeu, assim como a do estrangeiro — todo judeu é estrangeiro, logo todo estrangeiro está em uma relação com o judaísmo —, é a de ser o pária²⁷⁵ da sociedade. A espera do judeu, e a de todo estrangeiro, aspira não somente a um lugar por vir, mas a um ser por vir: “o dia em que poderei ser”. Nesse contexto, Blanchot (2007a, p. 70) toma de empréstimo algumas expressões de Franz Rosenzweig (“há um movimento na história que faz de cada judeu o judeu de todo homem”) e de Heine (“O judaísmo? Não me fale disso, senhor doutor, não o desejo sequer ao meu pior inimigo. Injúrias e vergonha, eis tudo que ele traz: não é uma religião, é uma infelicidade”) que acentuam o olhar sobre o judeu, sobre a questão do estrangeiro. Desse modo, reduzimos o judeu, aquele que não se reduziu a nós, e Blanchot está certo ao afirmar que essa redução (como se o judaísmo não tivesse nada a contribuir para o pensamento) já é sinal de uma audácia que atesta toda a nossa barbárie ocidental, revestida de *logos*. Parece que, para falar sobre os judeus como grandes bastiões da injustiça, nós, os alienados de nós mesmos, precisamos negativá-los, a ponto de retirar deles toda a existência.

Blanchot (2007a, p. 71) se refere do seguinte modo ao feito de Sartre relativo ao antissemitismo: “descreveu o antissemitismo com rigor. Mostrou que o retrato-acusação erguido contra o judeu nada revela deste, mas revela tudo do antissemitismo, na medida em que esse projeta em seu inimigo seus poderes de injustiça, sua estupidez e sua maldade baixa, o seu medo”. Ao descrever o antissemitismo, Sartre de alguma forma rompeu com esse olhar sobre o judeu? Definitivamente não. Sartre reduziu, mais uma vez, os judeus ao olhar do Mesmo quando os reconheceu como produto do antissemitismo. Apesar de dignificar a diferença judaica em relação àqueles que fizeram dos judeus os seus algozes, Sartre coloca o “ser judeu” como um negativo do antissemitismo. Isto é, a diferença judaica é reduzida à ordem do Mesmo quando

²⁷⁵ A etimologia do termo já demonstra esse não-lugar que desde sempre se destina à diferença dos diferentes, ou ainda à inadequação de certos grupos ao *éthos* — mais uma vez, os insubmissos. O termo “pária” designa a casta mais baixa da sociedade indiana, que leva, ainda hoje, o nome de Parayar. Apesar de em 1947, após a conquista da independência, a Índia ter abolido o sistema de castas, a diferenciação entre os grupos sociais permanece em celebrações religiosas e ressoa ainda na desigualdade social indiana (VARIKAS, 2010).

Sartre a concebe apenas como o reverso do outro. O que está em jogo na relação não identitária entre não judeus e judeus? A relação do humano com o humano. E, a respeito dessa relação, ousou dizer que os judeus é um povo que se constituiu pelo que Blanchot entende por “ser judeu”. Distintamente de Sartre, ao concentrar nessa relação de alteridade a própria resposta à pergunta sobre o que é ser judeu, Blanchot não busca estabelecer uma leitura segundo a qual o judeu é aquilo que fizeram dele. Nem mesmo afirma que o “ser judeu” se constituiu em justaposição aos não judeus: logo, ser judeu é ser distinto daqueles que não o são. Não, se Blanchot reconhece que o que está em jogo na relação dos judeus conosco, os outros, é a alteridade, é porque essa própria alteridade antes encontrou no seio desse povo outra forma de permanência. Portanto, antes mesmo de haver os outros, os judeus já afirmavam a sua verdade, que nada mais é do que o nomadismo da própria verdade. Assim, não se trata de um povo que existe somente como oposição a outro povo, a outro modo de vida, mas de um povo que, desde a sua origem, se abre ao porvir como única possibilidade de se abrir à exterioridade, isto é, à existência.

Então, os judeus são também aqueles a quem os direitos foram negados. São os primeiros insubmissos a quem os direitos foram negados. Consequentemente, são o primeiro povo autodeterminado, o que evidencia o seu poder de decisão. Isso também demonstra que deforma alguma esse povo se deixaria ser definido passivamente — ou negativamente, do ponto de vista dialético que emprega Sartre em sua análise — por uma relação de oposição entre presença e ausência. Ou seja, se os judeus tiveram a força necessária para partir do Egito e afirmar, com esse movimento, que o êxodo era, como Blanchot (2007a, p. 72) denomina, “um movimento justo”, foi porque eles só aceitariam uma autoridade: a da experiência da exterioridade.

Voltemos ao modo como Blanchot denomina o movimento judeu: *juste*. Não seriam esses também os justos que compreenderam que o humanismo é um instante do grito e que decidiram viver o nomadismo como movimento de eterna ruptura, aproximando-se tanto de sua origem quanto de seu desaparecimento? Nesse sentido, o humanismo do grito, em sua relação com o desaparecimento como eterno recomeço, em Nietzsche, aponta para um humanismo da diferença em Blanchot. E isso é o que distancia também, definitivamente, para Blanchot (2007a), a obra nietzschiana do nazismo, sendo que a associação entre ambos se deve muito às manobras da irmã de Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche (que, inclusive, se tornou uma heroína para o regime nazista).²⁷⁶ Assim, se esse humanismo da diferença está ligado ao

²⁷⁶ “Podemos dizer, portanto, que na época de Hitler a obra de Nietzsche estava decerto colocada sob sua bandeira e no entanto lutava contra ele [...]. O pensamento de Nietzsche se mantém associado ao niilismo” (BLANCHOT, 2007a, p. 103-104).

niilismo, e se ambos se encontram encarnados nesse movimento justo de eterna errância e ruptura, isso se relaciona também à justiça como face da injustiça.

Quando Blanchot (2007a) reconhece que a lei de agora foi outrora considerada crime, estabelecendo assim uma lei sem lei, um crime sem crime, convém dizer que o movimento justo dos judeus outrora foi considerado injusto — mas acontece que a sua qualificação como “movimento ilegítimo” aconteceu também no século XX, e não só no Egito a.C. O que quero dizer a partir disso é que toda relação com a exterioridade como exterioridade tende a ser criminalizada. É desse modo que, ao contrário do que propunha Sartre, os judeus demonstram a nós nossa incapacidade de conviver com aquilo que não se reduz à Unidade, incapacidade que é levada à frustração extrema, a ponto de erguermos o fuzil diante daquele que diz “não, eu não sou como vocês nem quero ser”. Devemos ser justos para com os judeus, ainda que a justiça para eles implique uma confrontação com nós mesmos:

Se o judaísmo está destinado a adquirir um sentido para nós, é sem dúvida mostrando-nos que é preciso, em qualquer tempo, estar pronto para pôr-se a caminho, uma vez que sair [...] é a exigência a que não podemos subtrair-nos se quisermos manter a possibilidade de uma relação de justiça (BLANCHOT, 2007a, p. 72).

Ou seja, para sermos justos “em qualquer tempo”, é necessário um deslocamento de nós mesmos em relação à “justiça” estabelecida, deslocamento que se faz possível a partir da insubmissão, sobre a qual os judeus têm muito a nos ensinar. É também em nome dessa verdade nômade que o judaísmo se dissocia de outras crenças — que no próprio judaísmo já se configuram como pagãs —, porque, além de sua própria verdade messiânica, resta a questão da permanência. Desse modo, quando falo que os judeus estabelecem outra relação com a permanência, é porque a única permanência que convém ao judaísmo é o nomadismo — diferentemente do que ocorre com outras religiões que, do ponto de vista judaico, têm no solo uma ideia própria de pertencimento e permanência.

A escolha do nomadismo poderia ser questionada: afinal, o que querem os judeus? A ilusão da terra prometida a Abraão? Para essas questões, as respostas estão dadas desde o começo da história judaica, desde o início da peregrinação: (1) somente pelo nomadismo os judeus conseguem escapar à noção de posse (tanto de possuir quanto de serem submetidos, dominados por um Estado outro); (2) a história do judaísmo é a história de um movimento, portanto, para os judeus, não há movimento sem não-pertencimento, e o oposto também é válido — “Abraão, felizmente instalado na civilização sumeriana, num dado momento rompe com essa civilização e renuncia à estadia. Mais tarde, o povo judeu se faz povo pelo êxodo”

(BLANCHOT, 2007a, p. 72). Não se trata, portanto, de chegar a um lugar, mas de chegar a um lugar em que não é possível se fixar, onde não se pode fazer morada. O mar é o espaço descentrado, permanência despertencida, e o mesmo pode ser dito do deserto, que retira, em nome de um futuro, sob a exigência da experiência com a exterioridade, toda a pertença.

Dessa maneira, a experiência do impossível já se anuncia, anuncia-se pela palavra profética: “o SENHOR disse a Abraão: Sai-te da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei. E far-te-ei uma grande nação, e abençoar-te-ei e engrandecerei o teu nome; e tu serás uma bênção” (Ge, 12:1-2). É a exterioridade que fala a Abraão, é a exigência de um retorno ao originário da existência, antes do verbo, no tempo do instante da ruptura, quando só havia o espasmo do grito. Tal relação agora só pode ser experienciada pela esperança que existe na palavra, na palavra profética. Esta conduz esse povo não a uma relação com o tempo e o espaço desérticos, mas sobretudo a uma relação com a ausência de tempo e de espaço — que só pode ser vivida na errância. Palavra que se prefigura na “terra prometida”. Exigência que diz a história em sua ausência, ou ainda diz a história pela sua demora, pelo seu porvir, fazendo da interrupção do tempo e do espaço o único instante da história. Abraão e o seu povo passaram 40 anos no deserto, período em que os judeus se reconheceram no êxodo, na verdade do exílio e na tentação da moradia sem lugar. Foi nesse tempo também que entenderam que ser judeu é ser um povo forjado na dispersão, e a partir dessa constatação ocorreu a esse povo que toda relação baseada na igualdade estaria para sempre, para eles, arruinada. Isto é, ser judeu é não se reconhecer e não se estabelecer com base em qualquer forma fixa de poder em que estejam implicadas tanto a unidade quanto a identidade — na medida em que uma estrutura a outra. Portanto, todo poder estruturado a partir de uma universalidade das noções de indivíduo, grupo ou Estado encontrará a rejeição do povo judeu.

Por isso, retornando à estranheza do nome — aquela que dizia o Estrangeiro sobre a conveniência de qualquer nome quando se é errante —, ao fazer menção à obra de André Neher intitulada *L'Existence juive* (1962), Blanchot recorda todos os nomes pelos quais o povo judeu já atendeu: hebreu, israelita, judeu e israelense. Essa multiplicidade de nomes aponta para aquilo que também o Estrangeiro ressaltava: a impermanência de um nome é atribuída à permanência da inadequação à Unidade-igualdade. Mas, ao mesmo tempo, há que se reconhecer que todos esses nomes carregam uma verdade, que é a desse povo: a passagem como lugar. Ainda sobre o grito e o humanismo, retomo a passagem em que Blanchot (2007a, p. 271, grifo nosso) diz: “Ele [o humano] sempre, inclusive, já passou, na medida em que sempre foi apropriado para o seu próprio desaparecimento. Mas, passando, ele grita; ele grita na rua, no deserto”. Foi sob a palavra, o grito realizado em palavra, tal como a voz ensina à literatura, que

Abraão reuniu o seu povo sob o poder de uma decisão. Abandonando-se de si, diferindo de si, Abraão decidiu se tornar outro, tornar-se Estrangeiro, porque ele viu, no deserto, uma paixão, uma exigência que remete à origem, não só do judaísmo, mas do desconhecido, o chamado do fora: “[no deserto], pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora” (BLANCHOT, 2013, p. 115, grifo nosso).

Ao sair, ao exilar-se, os judeus voltam à impessoalidade do nome, pois voltam a ser hebreus, voltam às origens abraâmicas, voltam à palavra da origem. Todo errante é judeu, mesmo sem sê-lo. Assim, se liga à origem, a esse humano da origem, à primeira palavra — ao menos em sua relação com a lei. Isto é, quando Abraão escuta a exterioridade e faz dela palavra profética, essa palavra se institui como lei a ser seguida. Volto assim ao não-fundamento que está presente em toda lei, em toda palavra ordinária como palavra representativa, e também à literatura. É que a literatura sabe que a sua existência está ligada à não-origem, por isso mesmo ela se vê como meio de mutação da palavra, como espaço de pura liberação e surgimento de forças. Nada é estável na literatura, e essa é a diferença entre a palavra literária e a palavra ordinária pela qual instituem a lei. Mas resta nessa compreensão ainda uma incompreensão: Abraão é aquele que, ao escutar o Desconhecido, acaba por instituir a primeira palavra, a qual se torna lei; logo, como poderia ele ser um homem de passagem se ele fixa — movimento de fixação — a primeira lei? A palavra que Abraão escuta é a palavra do fora, é o fora que ele transforma em profecia. Pois bem, ao transformar o fora em profecia, Abraão institui uma lei que é a da própria passagem como lei. Assim, a palavra assume a sua duplicidade: palavra ordinária e palavra literária, que é a do próprio fora como passagem, como mutação. Na primeira escuta do fora, na primeira partida, Abraão fixa a lei da impermanência e, desse modo, funda o direito humano de ir e vir, de ser estrangeiro. A partir desse direito, os descendentes de Abraão romperão com o próprio hebraísmo — que, a partir de então, se prefigurarão de acordo com o caminhar na companhia do fora —, sendo guiados pelo Desconhecido:

A relação, mediante a migração e a marcha, com o Desconhecido, que só conhecemos no afastamento, torna-se, no passo de Jacob, na noite de Fanuel, o contato enigmático, essa luta de que nada sabemos pois o que está em jogo é a verdade da noite, aquilo que não deve ser retido quando vem o dia. Jacó esbarra no Exterior inacessível que converteu em parceiro, lutando para não vencê-lo, mas para acolhê-lo na noite mesma da palavra que suporta firmemente, até que ela o alcance como uma benção. Assim marcado, o hebreu, ao tornar-se Israel, torna-se aquele que não é como os outros; a eleição é uma alteração; aquele que sofreu a rude interpelação do Estrangeiro, responsável pela escolha ambígua que o põe à parte, está à mercê da estranheza que

ele corre o risco de transformar para si em um poder, um privilégio, um reino e um Estado (BLANCHOT, 2007a, p. 73).

É aqui que Blanchot reconhece as sutilezas de uma diferenciação que a dialética não pode suportar, até porque ela não se inscreve sob a ordem do Mesmo. Qual seria a diferença entre os judeus e os israelitas? A primeira, e mais evidente, está manifesta na relação com a exterioridade: se os judeus reconhecem a sua verdade na impermanência, os israelitas buscam lutar contra essa impermanência. Nesse sentido, os israelitas fazem da estranheza um poder sobre o qual fundam um Estado. Não à toa, Blanchot falará sobre a solidão de Israel como uma solidão outra em comparação com a dos judeus. Acontece que Israel estará sempre só, e isso não se refere somente aos outros, aos que recusam a estranheza em nome do Mesmo; a questão é que eles continuam judeus e, por sê-lo, estarão sempre à vizinhança da exterioridade. Dito de outro modo, quando se enseja fazer da estranheza um poder, ela permanece estranha mesmo àqueles que tentam dominá-la.

Assim, Israel é marcada pela estranheza de uma presença outra, de uma noite que se recusa a vir ao dia sob a forma de um Estado. É também assim que, como Blanchot (2007a) ressalta, nasce o judeu. Pois o judeu é aquele que, sabendo não poder exercer qualquer domínio sobre a exterioridade, estabelece sua relação com ela pela separação, pois só assim pode preservar essa relação. Por isso Blanchot (2007a, p. 74) diz: “Israelita, está no Reino. Judeu, está no Exílio e como que destinado a fazer do exílio o reino”. Nesse contexto, Blanchot insiste na reflexão sobre o sentido outro que o exílio e o êxodo têm, sentido esse não negativo. Trata-se, portanto, de refletir sobre uma nova relação com a verdade; dessa vez, com uma verdade que não se fixa na permanência, e sim na errância, na *vagabondage*. Essa verdade seria a negação da própria ontologia. Isto é, a verdade não pode ser estabelecida — o erro do “estabelecer” — por uma relação com o Mesmo, o que implica necessariamente uma recusa ao Ser, à teorização da verdade que é a ontologia, movimento pelo qual a verdade se expressa como morada. Não, quando nos voltamos aos gregos, o que encontramos é justamente a sublevação do mundo das ideias, o qual, ainda que extraterreno, reina no mundo visivelmente estabelecido. Ou seja, se a verdade está no primado das ideias, são elas, as ideias, que reinam na realidade sensível. Essas noções têm continuidade no cristianismo pela negação do terreno, da presença e da vida como âmbitos de qualquer verdade.

O que isso demonstra? Um desprezo pelo mundo em prol de uma exterioridade, de uma relação com essa exterioridade. A verdade só pode se dar a partir do Mesmo, que seria um modo de idealizar a exterioridade. Trata-se de uma verdade que se inscreve sob uma exterioridade não estranha, idealizada sob o signo ora das ideias, ora de Deus. Acontece que a verdade judaica

é outra, ela nos ensina a afirmar o mundo, o percurso no mundo, como relação de não-dominação com o estrangeiro. Relação positiva porque nela mesma reúne uma verdade que não é dialética, relação que rompe com toda identidade, uma verdade que escapa ao Ser porque escapa à igualdade. Nesse contexto, “o êxodo e o exílio só fazem exprimir a mesma referência ao Exterior que carrega a palavra existência” (BLANCHOT, 2007a, p. 75). Verdade não dialética, verdade que rompe com os gregos, que nos retira da morada heideggeriana. Verdade que se anuncia em uma tríade: (1) a partir do direito de ir e vir, a verdade se mostra nômade, como aquela que questiona tanto o espaço quanto a relação com a temporalidade humana; (2) a verdade não pode ser expressa ou contida em um enraizamento também cultural, a não ser como cultura do próprio desenraizamento; (3) há uma recusa à dialética do visível e do invisível em nome de outra dimensão que se mantém sempre inapreensível. Essa verdade revela algo que não se detém na mitologia do Deus único, muito menos em Israel. Ela revela que não se trata de uma revelação monoteísta desse mesmo Deus, mostrando que a revelação é a própria palavra “como lugar em que os homens se acham em relação com o que exclui toda relação: o infinitamente Distante, o absolutamente Estranho” (BLANCHOT, 2007a, p. 75). Pode-se afirmar que Deus fala aos humanos e fala sem qualquer mediação. Essa fala é a própria verdade, e a verdade é a própria diferença infinita em relação a ela mesma. Isso porque a verdade existe enquanto verdade exterior e, quando fala, a verdade revela a sua pura diferença em relação àquilo que é dito na palavra.

É a palavra, portanto, que atravessa o deserto, é ela que grita o grito humano. A fala, nesse sentido, é falar o desconhecido. Se há linguagem, é justamente porque nada nunca é dito a não ser a diferença mesma. Falar e escutar é o outro como estrangeiro, é preservar a sua diferença sem obrigá-lo a reduzir-se ao idêntico. Por isso Blanchot reconhece na fala a terra prometida: um dia ela dirá; enquanto não diz, ela é o exílio. O grito de exílio do exilado é o grito do humanismo da diferença, humanismo que não se trata de um movimento de idealização, mas da diferença, da separação, do grito enquanto ruptura. Isso é o que o distingue do humanismo grego: mesmo quando fala de Deus, é ainda da distância, da diferença que separa e une o humano, que esse humanismo está tratando. Para obter prova disso, basta ler, no Torá, o encontro de Jacó e Esaú em que o primeiro diz ao segundo que o vê como se vê a Deus, o que demonstra que a presença humana é sempre a presença de Outrem. E essa presença sempre existe, tal como a de Deus, como algo distante e inacessível — ou não seria mais separada “e distante do que o próprio Invisível; o que confirma assim o que tem de terrível um tal encontro, cujo desenlace só poderia ser a anuência ou a morte” (BLANCHOT, 2007a, p. 77). Ou seja, a

visão de Jacó é marcada por essa presença humana e divina, assim como é marcada pela violência desse encontro que se torna uma disputa.

Nesse sentido, o humanismo da diferença, enquanto ruptura, só pode se dar face à estranheza e à distância extremas que são a do humano para Deus e a de Deus para o humano: do humano que se diviniza dada a distância infinita entre um e Outrem. Essa distância que me separa de Outrem é aquela que me separa também de mim: diferença em nós mesmos que permite que mantenhamos a distância, enquanto exigência da estranheza, em relação a Outrem. Tal distância torna possível toda diferença sem que com isso reduzamos o outro a nós mesmos: a única lei, a única exigência à qual se submeter é a exigência da própria eterna diferenciação. Não, os judeus não diferem de nós, não judeus; na verdade, eles nos ensinam a nos relacionar com a diferença. Os judeus se entregam como quem oferece o rosto — “irredutível à visibilidade” (BLANCHOT, 2007a, p. 77) —, nos imputando, como a ética levinasiana nos convoca a refletir, a responsabilidade que há na separação entre um humano e outro. Assim, nos colocam diante da estranheza que existe na relação entre humanos e demonstram como ela excede e supera mesmo essa relação.

Dito isso, o que foi e o que é o antissemitismo? Blanchot (2007a, p. 77) pontua em palavras excessivas e precisamente violentas a violência do próprio racismo, que “figura a repulsão que inspira Outrem, o mal-estar diante do que vem de longe e de alhures, a necessidade de matar o Outro, isto é, de submeter à onipotência da morte aquilo que não se mede em termos de poder”. Não se mede justamente porque a estranheza que existe no encontro com o rosto humano excede o poder humano. Afinal, toda tirania, ante a impotência, apela ao recurso da morte para Outrem. É possível, portanto, mapear o antissemitismo por meio de três características que mudaram o curso da história mundial recente: (1) a subversão do nomadismo em uma potência negativa que (2) faz dessa relação com o fora, dessa forma de se relacionar com a verdade, uma relação de falta, isto é, transfigura a relação de afastamento da “verdade” dialética como que numa constituição pela falta, um povo que vive pela falta e busca o preenchimento pelo que “é” de Outrem; (3) o argumento em prol da eliminação dos judeus baseada na imagem que o próprio racismo construiu sobre esse povo. Mas essa afirmação do antissemitismo preserva e demonstra outra afirmação contrária ao próprio racismo: o antissemitismo reafirma que o ser judeu existe em uma relação com o fora, com o Desconhecido, que não pode ser contida, nem mesmo estabelecida, pelo poder humano. Isto é, o humano não exerce nenhum poder sobre essa relação com o Desconhecido.

Por isso, seguindo o movimento proposto por Blanchot, podemos dizer que, ainda que o antissemita assassine, elimine o judeu, a presença judia jamais será prejudicada, uma vez que

o que desaparece é uma presença que desde sempre já está ausente. Sim, ausente como toda a presença. Só que, quando se trata dos judeus, essa presença se sabe caminhando para a ruptura como para o seu próprio início, recomeço de uma peregrinação eterna. O antissemita é, então, aquele que recusa esse nomadismo por não saber viver com uma verdade exterior que nunca se fixa e que exige dos humanos a diferenciação de si mesmos para viverem em relação com essa verdade. É assim que se inscreve na história a relação racista com os judeus: não bastou a exclusão desse povo da história, dos livros, da sociedade, do Estado. Para a covardia antissemita, ante uma verdade que a excedia, foi necessário que essa presença fosse apagada em um combate travado contra a diferença mesma. Para os antissemitas, antes esse combate de morte do que a relação com uma presença que não pode ser submetida, dominada sob o signo da igualdade e da identidade.

Como ressalta Blanchot (2007a), é necessário prevenir-se de certa objeção: aquela que acredita contribuir melhor para a questão judaica calando os antissemitas. Mas isso implicaria justamente suprimir parte da questão judaica, aquela que se refere ao sentido metafísico da existência judia, em nome de fazer calar um mito sobre o judeu. Dito de outro modo, o mito criado pelo racismo antissemita não pode calar aspectos do ser judeu que são incontornáveis para que pensemos a verdade nômade. Ou seja, renunciar a falar da exigência metafísica que comporta a existência judia, para Blanchot, é possibilitar que o antissemitismo se reforce e reafirme. E, tratando de outro aspecto, Blanchot pontua que o que compete à formação de um Estado também deve ser tratado dentro da história; a tarefa consiste em alterar justamente esse silenciamento da questão judaica dentro da própria história. Ainda que a formação do Estado de Israel seja a tarefa urgente que responde à necessidade de assegurar a um povo uma existência livre, essa tarefa não se identifica totalmente com a questão judaica, do ser judeu. Isso porque a formação de um Estado responde somente em parte à questão judaica, que, como Blanchot reconhece, é uma questão universal. Por isso, quando se trata do conflito entre israelitas e sionistas, Blanchot (2007a, p. 79) defende que cabe à filosofia pensar o direito à verdade nômade:

Seria tentado a concluir dizendo que, na sociedade que se tenta na Palestina, sob a luta, sob a ameaça, e sob essa ameaça não menos grave que é a necessidade de uma luta para “a salvaguarda”, assim como nas sociedades provenientes do marxismo ou libertas da servidão colonial, é a própria filosofia que se mede perigosamente com o poder, devido ao fato de que tanto umas quanto outras têm que decidir sobre o sentido e o futuro da “verdade nômade” face ao Estado.

Contudo, se cabe à filosofia o confronto medido com o poder do Estado, em termos de propor e sustentar uma luta na qual o direito ao percurso seja assistido como um direito, isso

implica uma ruptura com o próprio modo como a filosofia concebe a verdade e a lei. Isto é: implica que a verdade abandone o berço grego e se retire da tarefa luminosa de tudo tornar visível; que o pensamento sobre a justiça se libere do Uno e se inscreva sob o poder liberado pelo interdito. Sobre esse ponto, acrescento: é que os judeus representam para a Lei e a verdade uma recusa à ética que existe como respeito à Lei e à verdade; o humano judeu é um humano que recusa o mito, eis o maior incômodo do hitlerismo.

Mas ainda há algo: Blanchot denuncia o messianismo da razão política, essa esperança que surge justamente como testemunho do horror de agora, que um dia será substituído por um momento outro. Nesse sentido, uma diferença essencial se estabelece com relação ao futuro da filosofia, aquele mesmo da democracia por vir e da possibilidade de um dia tudo dizer, que se desenha mais como anunciação da vinda do estrangeiro e movimenta no agora um fora do tempo, uma anacronia. Essa é a diferença essencial entre o messianismo pela moralidade de um futuro e o por vir da palavra como eterna ruptura anacrônica. A exigência messiânica, assim, “testemunha somente um tempo tão angustiante, tão perigoso, que todo recurso parece justificado: podemos tomar distância quando Auschwitz acontece? Como dizer: Auschwitz aconteceu?”²⁷⁷ (BLANCHOT, 1980, p. 216, tradução nossa). Assim, pensar o anônimo enquanto exigência de uma hospitalidade talvez pudesse se consagrar como o futuro do pensamento e da experiência. Tal movimento se inicia com a alteridade levinasiana, assume traços profundos e redimensionados no pensamento derridiano e passa por um deslocamento importante com as filosofias emergentes a partir da segunda metade do século XX — entre elas, posso me referir rapidamente às de Deleuze, Foucault e, atualmente, Achille Mbembe, entre outros que inclusive são anunciados em *Les intellectuels en question* (1996). Esses são pensadores que anunciam um futuro do sentido nômade, que nos mostram rostos anônimos, neutros, sem figuras. Futuro que se anuncia como que denunciando um passado forjado no mito do pertencimento, do Estado, da verdade, do visível.

Por isso é necessário voltar ao grito do humanismo, à passagem daqueles que irromperam por um instante na igualdade e caminharam para o nada da morte, aqueles que, enfim, se tornaram presentes por uma profunda ausência de si, ambivalentes, *Lázaros*. Isso é necessário porque nessa exclusão da diferença, dos diferentes, está o recomeço do pensamento pelo aberto da palavra. Para tratar disso, volto a Cayrol, nesse retorno em que se mede a possibilidade de encontrar o futuro da palavra no tempo do fora — sem passado, sem presente e sem futuro —, que agora, para mim, se anuncia no *Lázaro*, mas no *Lázaro* que se apresenta

²⁷⁷ « témoigne seulement d'un temps si angoissant, si dangereux, que tout recours paraît justifié : peut-on prendre du recul quand a lieu Auschwitz ? Comment dire : Auschwitz a eu lieu ? »

na comunidade que ensejo em razão de Antelme: “Aquele que foi contemporâneo dos campos é para sempre um sobrevivente: a morte não o fará morrer”²⁷⁸ (BLANCHOT, 1980, p. 136, tradução nossa). Trata-se, portanto, de contrapor a escritura lazariana de Cayrol à leitura que faz Blanchot de *L'Espèce humaine* (1947).

Se por um lado Cayrol, a partir de uma estética lazariana, busca a solidão humana decorrente da experiência nos campos de concentração, em Robert Antelme encontramos o contrário, a reflexão essencial sobre uma sociedade nos campos de concentração. Isso não quer dizer que Cayrol parta de um Eu-sujeito como fundamento da experiência lazariana, e sim que a neutralidade de sua obra, tal como reconhecida por Barthes, se dá pela solidão humana que se expressa em vários contextos de guerra. O sujeito cayroliano é a solidão dos campos. O sujeito de Antelme é a infelicidade da universalização. Essas são afirmações demasiado arriscadas, mas que se desenham a partir de duas premissas insubstituíveis para mim. (1) Se o homem é indestrutível porque pode ser destruído, isso implica justamente a universalização desse poder humano — ainda que despotencializado pela atrocidade dos campos de concentração — em que, na privação do eu, do poder dizer “eu”, nos tornamos outros. Tornando-nos outros, decaímos na identidade do mesmo. Esse é o poder de aniquilação humano que o Holocausto também demonstrou. (2) Nessa universalização, tentativa de supressão de toda diferença, o eu judeu existe na infelicidade, no mal-estar forjado pelo mito antissemita, e isso demonstra uma verdade humana que dificilmente é (e será) digerida: mesmo morrendo, mesmo suprimindo, nunca nos livraremos de nós mesmos, isto é, deste humano ausente do humano. O que há de difícil nessa verdade é que teremos de lidar com a presença, mesmo que ausente do presente, do humano que fomos no Holocausto, que somos frente a tantos outros suprimidos e que ainda seremos pela necessidade autoimposta da igualdade. No momento em que fomos, em que somos e em que seremos, não impomos a igualdade sob o signo da foice ou do gás somente àqueles cuja diferença nos contesta, cuja verdade como ausência de verdade não suportamos. Não. Neste momento, é necessário que suprimamos o nosso eu também em favor de um projeto de identidade. Eis a morada do poder humano.

Mas há ainda um aspecto mais agudo e perverso desse poder: voltemos ao paradoxo da destruição possível do indestrutível. Blanchot coloca a questão da relação entre ambas as palavras a partir de sua contrariedade. O livro de Antelme anuncia já essa relação ao suprimir a ambiguidade que sustentaria a contrariedade do termo: não há ambiguidade. A destruição do humano indestrutível acontece porque, mesmo suprimindo, aniquilando, eliminando Outrem —

²⁷⁸ No original: « Celui qui a été contemporain des camps est à jamais un survivant : la mort ne le fera pas mourir ».

o ser judeu —, ainda se trata de humanos. Ou seja, o corpo morto de um judeu é um corpo humano, e nada fará com que deixe de sê-lo. Por isso o humano é o indestrutível que pode ser destruído: destrói-se a humanidade, mas essa humanidade ainda será humana, ainda haverá corpos humanos. Em razão disso, Blanchot conclui que o poder humano pode tudo, mesmo não podendo, como afirma Antelme, transformar o corpo humano em outra coisa. Pode tudo dentro desse poder que estrutura a própria condição de existência do poder; pode tudo em relação ao poder de Outrem sobre si, o que se direciona, necessariamente, à possibilidade de alienação de si, alienação que se sustenta sobre o mito do Cogito. Isso porque há uma ilusão de segurança lógica nesse Cogito inalienável que, contrariamente à crença moderna, acaba somente por fundamentar no sujeito toda possibilidade de alienação outra. Mas, então, o humano tem o poder sobre esse todo que criou para si e, para manter esse todo sem o risco do estrangeiro, ele se volta contra os transeuntes. Ao voltar-se contra eles, o humano, em toda a sua potência impotente, se coloca como carrasco e inflige a Outrem o que inflige a si, por meio desse mesmo poder, que é o poder do Eu-sujeito de ser a supressão de todo Eu-sujeito. Tal submissão se dá não somente como recurso teórico, pois o carrasco sabe de sua impotência diante da diferença, então ele recorre aos golpes para retirar desse estrangeiro toda a sua identidade pessoal. Esse humano golpeado, usurpado de si, extirpado de toda relação coletiva, não encontra mais do que um outro em si. Diferentemente do que ocorre com o Eu-sujeito do carrasco que usa o seu poder para estabelecer em si uma identidade, o que fala ao humano golpeado é o estrangeiro — mas não o estrangeiro como potência exterior que chega pela exterioridade, pois há antes uma exterioridade que surge nele mesmo e que demonstra que a necessidade que ele tem não é mais a sua necessidade.

Antelme viveu essa experiência nos campos. Em certo momento, exaurido já de si, sem poder viver a própria infelicidade, em um de seus últimos atos de resistência, ele recusa o antropomorfismo, pois vê nele uma vitória dos soldados da SS, em que o poder hitlerista se torna o poder do mito. Sob o antropomorfismo, o olhar de um deportado para a natureza se tornaria o olhar que reconhece nos fenômenos naturais um mito. Nesse momento, o poder humano excederia a si mesmo, se expandiria e alcançaria a “dimensão dos deuses sem rosto” (BLANCHOT, 2007a, p. 81). Derrota que consiste no último recurso dos deportados e a qual a SS almeja mais do que tudo. Afinal, a investida nazista foi uma tentativa de restabelecimento do mito à força para esse povo da passagem. Porém, nessa derrota da SS, não há uma vitória para as vítimas; a sua derrota é que tudo o que lhes chega, chega como um horror que só pode atender pelo nome de homem, de soldado. Assim, nessa infelicidade não há mais infeliz, há

apenas uma situação em que o humano passa a fugir de si, mesmo não deixando de habitar um corpo que é constantemente golpeado por esse homem da SS.

Essa é a armadilha da infelicidade, ressalta Blanchot, armadilha que se expressa no máximo da impotência humana, quando o humano não quer mais ser humano, perdendo a capacidade de dizer “eu”, de se reconhecer no jogo do Eu-sujeito-idêntico e do Eu-sujeito-singular. O único “eu” que esse humano reconhece é o de Outrem, aquele dos soldados, que lutam em nome de uma identidade afirmando-se singulares e detentores de um *Cogito* alienado. Ou ainda, como tristemente expressa Blanchot (2007a, p. 82), “como se seu próprio eu, tendo-o desertado e traído, reinasse além entre os que predominam, deixando-o a uma presença anônima sem fala e sem dignidade”. Poder humano ilimitado dentro da estrutura do poder, a não ser pela presença indestrutível do humano ainda que morto, ainda que ausente de si. Esse é o ódio nazista, essa violência da presença irredutivelmente humana que a SS busca devolver da forma mais covarde àqueles que são a pura contestação da Unidade.

O que escapa à SS, ao poder do hitlerismo? A relação sem relação em que o rosto de Outrem se revela. Relação que escapa à negação dialética, que sobrevém a despeito de qualquer poder, pois não se dá em relação com o poder ou com a necessidade: o instante de ruptura em que o Outro se torna irredutivelmente Outrem. Essa é a fúria nazi, a constatação de que pela força não se reduz Outrem a Outro. Constatação de que a linguagem de poder, ordinária e ilusoriamente comunicável, se mostra impotente diante do silêncio do torturado, silêncio esse que guarda uma fala muito mais interior. Tal fala é aquela de Outrem que está nele, que nele habita. Trata-se, portanto, de uma presença inalcançável, totalmente distanciada em uma distância infinita e que, por isso mesmo, carrega “o que Robert Antelme chama de *o sentimento último de pertencer à humanidade*” (BLANCHOT, 2007a, p. 83, grifo do autor). Essa passagem da primeira à terceira pessoa é a marca da necessidade radical, radicalizada pela necessidade impessoal e neutra sob a qual resta a marca de um futuro humano. Isto é, come-se não mais por um gozo, mas por uma necessidade que responde somente a si mesma, somente à existência desse indestrutível porque destruível humano. Blanchot reconhece aí um egoísmo do pior tipo: o egoísmo sem ego, que é aquele da sobrevivência — sobreviver, ainda que abjetamente, somente para viver. Alimenta-se outro sob essa necessidade, o hóspede de nós mesmos.

A ambivalência que, outrora, era inexistente entre o humano judeu e o homem nazi passa a ter lugar. Não essa ambivalência em que Outro e Outrem — o primeiro como marca do mesmo e o segundo como marca da diferença — se confrontam por uma redução dialética, mas a ambivalência como Outro e Outrem vivendo em um só e ao mesmo tempo, marcados então pela divisão e pela união do desconhecido. Algo separa esse Eu-sujeito-idêntico desse Eu-sujeito-

singular, uma linha divisória que a tudo corta e a tudo une no mesmo movimento. Essa é a vinda do outro, essa é a hospitalidade em que se funda uma comunidade anônima pela fala que é a expressão desse anônimo — não a fala da linguagem de poder, mas essa fala silenciosa que chega a nós como pura exterioridade irreduzível ao conhecimento, ao domínio. Comunidade que começa pela consciência da infelicidade de Outrem que se dá na fala: “a essa fala justa em que ‘Outrem’, impedido de revelar-se durante toda a estadia nos campos, podia ser acolhido apenas no final e entrar na audição humana” (BLANCHOT, 2007a, p. 85).

Cayrol dignifica a solidão desse humano obrigado a ser Outrem, a viver a eterna ruptura da fala em nome de Outrem, qual seja, a dos dias por vir de uma humanidade outra, de um grito outro. Contudo, Antelme comunica essa solidão como uma sobrevida das relações humanas. A sociedade nos campos de concentração era inexistente e, por isso mesmo, formava uma comunidade anônima, forjada por diversos “Outrens” que emergiram da impessoalidade neutra. “Outrens” que fizeram da retenção da fala uma forma de preservação da linguagem, não submetendo a linguagem da diferença à comunicação estruturada pelo poder da igualdade. A fala dos prisioneiros era de recusa à linguagem de poder, portanto uma fala outra, a do silêncio que fala infinitamente. Onde há silêncio é onde começa toda comunicação, porque é onde vivemos a autoridade da experiência, aquela marcada pela impossibilidade de ser Outrem, impossibilidade que a linguagem de poder não suporta, que a lei não suporta e que os prisioneiros não cessaram de falar silenciosamente: “Não, seus malditos, continuaremos humanos e irreduzivelmente ‘outrens’ que vocês!”.

É aqui que, para mim, começa a comunidade *lazariana*. (1) *Lázaro* que caminha na morte, vivo na morte, ressuscitado para ela, é a pura ausência do sentido. Ou seja, aquele que excede o sentido da morte dialeticamente reduzido como a negação, o contrário da vida. (2) Como potência exterior, próprio rosto desfigurado da literatura — palavra-rastro da presença exterior, desde sempre viva em um fora do tempo, viva na morte que é a palavra —, *Lázaro* personifica o neutro, o eternamente Outrem. (3) *Lázaro*, a antinomia da lei, a palavra profética que emerge no deserto e se torna a primeira lei como marca inexorável da insubstancialidade da palavra como conjunto durável e ordenável: “o livro começa pela Bíblia, em que o *logos* se inscreve como lei” (BLANCHOT, 2010b, p. 207). (4) *Lázaro* como o primeiro e o último a falar, aquele que vive o *Lázaro* do dia e da noite em si, que hospeda o silêncio de Outrem, a voz da segunda noite. (5) *Lázaro* o insubmisso, o Estado revolucionário, o judeu, o *vagabond*, o estrangeiro que sempre vaga, que caminha infinitamente; o único *Lázaro* verdadeiro que garante o direito ao percurso e o direito à morte. Mas, afinal, quem seria o sujeito lazariano?

O título deste trabalho é circundado por infinitudes de manifestações e nuances pelas quais *Lázaro* se anuncia; contudo, uma invariante é a sua existência como sujeito morto, que o coloca sempre aquém e além de todo sentido, espaço e tempo. Se a morte se faz sujeito, é porque ela se mostra como condição da própria vida para *Lázaro*, entendido aqui enquanto face da literatura, a qual é subversão de toda verdade, de toda lei, de todo conceito e de toda lógica. Eu poderia dizer que o sujeito lazariano existe tão só nesse fora do sentido, em sua amplitude, que torna possível toda e qualquer significação suplementária e subversiva. Esse é um dos aspectos de *Lázaro*, talvez o mais importante. Mas acontece que o *Lázaro* do lado de lá, que também irrompe deste lado — neste espaço que ilusoriamente chamamos de “realidade” e que frustradamente inscrevemos sob diversas outras ilusões pelas quais o neutro adentra e as quais arruína —, faz possível a existência de um sujeito humano, sujeito que não pode ser teorizado, pois é necessariamente a impermanência do sujeito. Portanto, esse sujeito humano se anuncia como mais uma das prefigurações da morte — porque finito. É sobre essa finitude, essa voz exterior da morte que não cessa de nos falar em seu silêncio (o início e o fim de toda fala), e que nos coloca desesperados diante da irrealidade do sentido, que se funda a comunidade *lazariana*.

O sujeito lazariano é, portanto, o estrangeiro. Aquele que atende, por vezes, pelo nome de hebreu, de judeu, de *vagabond*, de niilista, de transeunte, de mambembe, de refugiado, de apátrida, de errante, de sem-terra e de imigrante. Sujeito que se estabelece em uma outra relação com a terra, com a morte como grito de ruptura de sentido e com o percurso eterno do humano, que é o caminho. Sujeito que não se liga a Outrem senão pela separação que é o próprio vagar pelo desconhecido e pelo desconhecimento como fonte de toda relação com a “verdade” exterior. Sujeitos como esse formam a comunidade, mesmo que sejam subtraídos a ela. Subtração que se dá pela união à ruptura: logo, somos, mas em uma relação sem relação que se fundamenta a partir do evento comum que é a morte por vir. Morte sem morte, sintagma lazariano que desloca toda autoridade, verdade, unidade e interioridade confrontando-as com a exigência do fora. Assim a comunidade é revelada: pela impossibilidade de haver uma comunhão marcada pela diferença da qual a morte é a mais alta manifestação.

Da comunidade *lazariana*, comunidade desde o seu início póstuma — composta pelos rostos desfigurados e desconhecidos daqueles que vivem a infelicidade suportada de não padecer mais na primeira pessoa —, nada restaria, pois ela existe como prova do apagamento que esses sujeitos vivem, como ruptura e apagamento que a escritura exige. Termino, por fim, junto a Blanchot, respondendo à fantasia lógica de Wittgenstein (2001, p. 129), que escreveu: “o que não se pode falar, deve-se calar”. De fato, o apagamento, o calar-se, se dá quando no

silêncio da fala começamos toda a comunicação — na ruptura silenciosa do grito, que nada comunica, a não ser que a diferença é o início e o fim de toda palavra. *Lázaro* saiu do túmulo, liberando a palavra do sentido, trazendo a morte mesma; ele trouxe a presença de toda a ausência: o desconhecido está entre nós, a obra se faz desobramento. Este trabalho foi escrito em resposta à exigência da ausência, de uma noite em que o sonho transformou a noite em possibilidade: nesta segunda noite, em meados de setembro de 2019, depois de um dia de leitura, sonhei com *Lázaro*.

5. CONCLUSÃO

Por quê *Lázaro*? Essa questão ressoou em mim antes mesmo da escrita deste trabalho se iniciar. Foi quando lendo, mais uma vez esse texto que nenhuma leitura será algum dia suficiente, refiro-me a “La part du feu”, encontrei *Lázaro* – ou ele me encontrou, não sei ao certo. Lembro-me que as formulações pertinentes à representação do pensamento já não eram suficientes para abordar essa dimensão em que a própria relação entre representação em pensamento era ultrapassada. Assim, *Lázaro* se levantava da tumba, com toda a sua potência, entrelaçando todas as dimensões da vida da palavra à sua ressurreição para a morte. Neste sentido, sem querer deslocar a abordagem de *Lázaro* em *Thomas l’Obscur* o colocando após, temporalmente, de “La part du feu”, concentrei-me no primeiro romance blanchotiano. Me soa absolutamente pertinente que Thomas tenha inaugurado, de certa forma, a obra de Maurice Blanchot. Se Blanchot escrevia antes – sim, ele começa a publicar seus textos nos anos trinta – a sua escrita assume certas abordagens, problematizações e questões que o acompanham até o fim de sua vida a partir de *Thomas l’Obscur*. Com isso, não quero dizer que as questões consideradas por Blanchot não estivessem presentes em alguns de seus textos da década de trinta, mas, sim, que *Thomas l’Obscur* tem um caráter inaugural em sua obra. E é nessa dimensão literária, essa que enfatizo novamente que é a única possível de sustentar o enigma de *Lázaro*, que o personagem surge pela primeira vez. Retomo esse dado porque, para mim, o eterno recomeço de *Lázaro*, e a possibilidade de um começo para mim, só poderia se dar nesse espaço literário²⁷⁹. E mesmo as vezes em que *Lázaro* se insinua entre as críticas, reconheço nessa insinuação um chamado para aquilo que escapa à crítica, senão pela reserva do próprio enigma do objeto em questão: a presença que antecede e sucede a obra, o pensamento, o

²⁷⁹ Referência à obra *L’Espace littéraire* (1955).

conceito e a igualdade. A cena, que já foi discutida neste trabalho, não parece nunca menos enigmática. Mas, sobretudo, nela se destaca o caminhar de *Lázaro: o pas de Lázaro*, indicando tanto a concepção não-dialética blanchotiana, quanto o poder de começar que é aquele do eterno recomeço. Afinal, não seria esse próprio recomeço a saga eterna da linguagem, ou ainda, do enigma subjacente a ela? Não seria, ainda, o começo da vida da morte que não cessa de começar? Eu digo que sim. O recomeço da palavra é esse de reinscrever na possibilidade de sentido, suprimindo sempre aquilo que não se liga a esse mesmo sentido, isto é, o enigma. O começo da morte é o começo sem fim. Unidas, porque são indissociáveis, a morte e a linguagem, não cessam de recomeçar o mundo e, com ele, a morte do sentido. É por isso que o desconhecido, o neutro, sempre se manifesta naquilo que não se encontra submetido ao sentido, assim como *Lázaro*, ressuscitado, mas não vivo; morto, mas não vivo; vivo, mas morto. *Lázaro* é quem, ou aquilo, que é a morte enquanto recomeço de si, por isso nem vivo no dia, nem morto na primeira noite, mas morto que vive a morte na segunda noite. “Ele caminhava, único *Lázaro* verdadeiro cuja morte mesma fora ressuscitada”²⁸⁰ (BLANCHOT, 1950, p. 41, tradução nossa). Por todas essas considerações, *Lázaro* se configura, neste trabalho, então, como aquele que vaga nesta segunda noite se insinuando e se dissimulando em aparições multifacetadas, assumindo o rosto neutro nesse tempo sem decisão, sem tempo. Em suas errâncias, *Lázaro* encontra-se ora na solidão do escritor, ora na solidão da obra, ora na solidão de Thomas, ora na solidão da experiência, ora no Terror, ora no museu, ora no deserto.

É atendendo a esse chamado que Blanchot segue os rastros do desconhecido entre as obras de tantos autores que, neste trabalho, pude privilegiar. É por esse andar descaminhado que segui com *Lázaro* os rastros do enigma pelo qual Blanchot não cessa de se fascinar. Sim, optei por seguir os passos de *Lázaro* na obra blanchotiana e não os passos blanchotianos para ir de encontro a *Lázaro*. E, para mim, essa diferença é essencial, pois ela assinala alguns caminhos que foram abertos por Blanchot, sem que eu tivesse que me ater somente às aparições pontuais de *Lázaro*. Se eu li a obra de Blanchot pelos olhos anoitecidos de *Lázaro* foi por me permitir experimentar as metamorfoses que se dariam neste personagem e na escritura sobre ele. Neste exercício, ou melhor, neste movimento, me aprofundei em cada relação possível entre *Lázaro*, a ressurreição e a palavra literária, ao ponto de poder concluir que, este trabalho que vos apresento nada mais é do que a fascinação pela errância.

²⁸⁰ No original: « Il marchait, seul Lazare véritable don't la mort même était ressuscitée ».

Assim, gostaria de considerar um pouco mais sobre *Lázaro*. Em *L'Espace littéraire*, Blanchot se refere a *Lázaro* como a ausência da obra, justamente porque ele é o que a ela escapa. Por isso, posso considerar que *Lázaro* é a ausência de obra não por não a ser, ou por ser um vazio que de tão vazio fica evidente a falta de algo, da obra. Como se de algum modo um autor pudesse apontar para esse *Lázaro* e dizer: “ali, ali está tudo que a obra não é”. Não, *Lázaro* não é a pura ausência de obra nem a própria obra, ele é o que está entre a obra e a *desobra*, o começo e o fim. Contudo, se considerarmos a reflexão sobre a morte em relação à negação do mundo, alguém poderia me interpelar dizendo que se *Lázaro* é a morte mesma, logo ele é a obra – algo que encerrou o sentido, a verdade do mundo com a sua realização. Lembram do argumento presente em “La part du feu”? Posso reconstituí-lo rapidamente, ainda que sem a grandeza estilística de Blanchot. O livro encerra o mundo e, por sua vez, o mundo volta a encerrá-lo. Esse jogo, esse eterno recomeço assim permanecerá. Mas, acontece que *Lázaro* é a morte, e justamente por sê-la, ele está entre o começo e o fim. Ora, *Lázaro* ressuscita – isso é um recomeço – para a morte – que também é um fim – : “Isso apenas estabelece, entre o livro que está aí e a obra que nunca está aí de antemão [...] uma ruptura violenta, a passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido, onde existe escuridão e claridade, para um espaço onde, [...] nada possui sentido, em direção ao qual, entretanto, tudo que tem um sentido reverte como à sua origem” (BLANCHOT, 2011b, p. 212). Ou seja, a obra nunca quer revelar-se, até mesmo porque tal revelação coincidiria com a ruína de qualquer sentido que lhe é atribuído. Não que a obra se preocupe em fazer ver a ilusão que é linguagem, ou mesmo com as verdades humanas, não. A obra quer se manter velada, velando assim o enigma de sua realização, a sua autonomia enquanto obra, vivendo a afirmação de sua solidão. Não à toa, Blanchot diz (2011b, p. 212) que a obra resta inacessível por detrás da pedra que interdita tanto a saída de *Lázaro* de sua tumba quanto a entrada de Outrem. É porque a pedra e a tumba também preservam a obra, elas fazem parte da presença dessa obra que tentamos estar em contato, seja fazendo a pedra da tumba de *Lázaro* rolar, seja tentando torná-la transparente por meio do conceito, de sua decifração. Acontece que se alguém rolar a pedra, teremos então o *Lázaro* que não é mais obra, que é, agora, o morto que ressuscita em uma linguagem que está pronta para ser desbravada, reduzida à igualdade e à compreensão. *Lázaro* restará para sempre atrás da pedra como condição para a subversão dos sentidos, operando essa subversão, misturando esses sentidos e remetendo-os ao fim e ao começo.

Mas, pela necessidade de tudo compreender, rolamos a pedra. Poderia referir-me que quem a rolou primeiro foram os gregos – salvo Heráclito – , apesar dos ventos que sopravam

palavras aos ouvidos de Sócrates por Eólos: “sempre anunciada no murmúrio ramificado da árvore e que Sócrates não rejeitava, assim como não rejeitava a escrita” (BLANCHOT, 2007a, p. 265). Derrida acerta ao dizer que Sócrates, mesmo advertindo sobre os poderes do *phármakon* (a escrita), não o rejeita. Não só o rejeita como rola a pedra do sepulcro de *Lázaro* a fim de desvelar o ser da escrita. Assim, Sócrates, como tantos outros que o sucederam, não encontrando o ser da obra, o *Lázaro* ressuscitado para a morte, ressuscita o *Lázaro* para a vida. Isto é, a ressurreição acontece: Sócrates forja um sentido para o ser. Não poderia dizer que Descartes teria agido do mesmo modo que Sócrates, Blanchot mesmo compreende na dualidade da obra cartesiana uma certa força. Na verdade, não há ao certo como se situar em relação a Descartes que ora se coloca como guardião de um enigma que deve ser protegido, ora como homem poderoso capaz de decifrar o enigma do ser o suprimindo pela razão: eis o Cogito! Talvez se tratasse de uma egolatria que se pretendia universal. Não posso dizer o mesmo de Pascal, que fez do poder de começar um reconhecimento do eterno recomeço, rejeitando assim fundar o mundo a partir do seu próprio “eu”. Por conseguinte, é por essa mesma capacidade de “forjar sentido” que surge o que conhecemos por ciências humanas, assim como Foucault denuncia. Foucault – que foi um daqueles que primeiro demonstrou que o conhecimento objetivo é forjado e, por isso, duvidoso – reconheceu *Lázaro*, diria que desde *Histoire de la folie à l’âge classique* (1961). Neste livro, fica evidente a presença de um sentido outro que a sociedade se apressa em classificar, oprimir, constranger e por que não eliminar? Era *Lázaro* que se insinuava na figura do desarrazoado. Assim como se insinua nos hinos de Hölderlin, na obra de Antonin Artaud, nos quadros mesclados de cor de terra pigmentada de sangue e corvos de Van Gogh. Certa vez, em uma entrevista concedida a Lucette Finas, Foucault revelou aquilo que vejo que o aproximava de Blanchot, ainda que nunca tenham se encontrado: “Jamais escrevi outra coisa que não fosse ficção e tenho perfeita consciência disso [...] Mas acredito que seja possível fazer funcionar ficções no interior da verdade” (FOUCAULT, 2001, apud BLANCHOT, 2011c, p. 144). Foucault, portanto, não denuncia a verdade a fim de dispensá-la, isso seria dispensar o sujeito. Mas, o que Foucault faz ver é que essa verdade sobre a qual repousa o mundo do conhecimento é uma verdade fabricada, ainda que ela se arrogue acima da ficção.

Essa experiência de fazer funcionar ficções no interior da verdade é algo que a literatura, desde o surgimento da linguagem, opera. Desde o surgimento da obra, das imagens desenhadas em Lascaux que dotaram o humano do poder de negar a realidade, e a negando, ter um acesso imediato ao fora de si, ao fora do tempo e ao fora do sentido. Fora também uma das primeiras

vezes que esse mesmo humano se sentiu ameaçado pela morte que aquelas imagens representavam. Esse caminho que Bataille e Blanchot também me fazem ver: após tal ameaça, o humano sabia que essa experiência-limite deveria ser tanto protegida quanto escondida. Ah, a sociedade! Blanchot, Bataille, Foucault e Derrida não cessam de denunciar essa ressurreição de Lázaro para vida. Por isso, digo que esse perigo talvez fosse aquele do qual Platão, calculadamente, desviou ao escrever a *Alegoria da Caverna*, tentando fazer crer que o perigo já estava “dominado” e nomeado de ser, de verdade. Essa institucionalização da palavra literária se mostra, então, não como uma forma de distanciamento porque a literatura é perigosa. Jamais esse humano forjado pelos conceitos de verdade, sujeito, lei e Direito admitiria tal perigo e, com ele, tamanha limitação. Melhor foi fazer rolar a pedra do sepulcro de *Lázaro* e demonstrar que ali nada havia além de uma linguagem que domina o mundo e decifra o seu sentido.

Mas, da mesma forma que as ciências humanas agiram incessantemente tentando subtrair um sentido binário de *Lázaro*, existiram formas de resistência que se performam na, e pela, palavra literária. É mediante a essa resistência, ao poder de neutralização, que a morte performa, que Blanchot passará a compreender o poder da literatura: 1) a morte é a abertura e o encerramento, sendo ela a própria ruptura do sentido, elemento de diferenciação entre início e fim de tudo; 2) por tudo estar compreendido nesse começo e recomeço que é a morte, que é *Lázaro*, a palavra literária se realiza como pura alteridade do sentido, podendo ser ambivalente entre isso ou aquilo. Ou seja, a palavra literária é errante, ela se transmuta, se desloca infinitamente. Esse é o seu jogo. Neste sentido, *Lázaro* se coloca também como outro nome para o neutro. Em “Le grand refus” (1959), Blanchot apresenta uma compreensão distinta daquela que unia *Lázaro* à Revolução. Se até “La part du feu” (1948) a Revolução é a negação do Estado, a palavra é a negação do mundo, e essas negações são ações da morte na vida; no texto de 1959, a palavra e a Revolução são pensadas de outra forma. É que *Lázaro* se apresenta como que infiltrado no edifício do pensamento, trazendo a morte inclusive para o conceito. Assim, não é mais o conceito somente que nega e vive à despeito dessa morte da coisa, ele própria é negação, carregado de morte presente. A vida se une à morte – não que algum dia estiveram separadas, mas essa união agora é a dispensa da dialética –, pois não jogam mais o jogo dos contrários. Desta forma, *Lázaro* prefigura a insubmissão que é submissa a si. *Lázaro*, agindo por meio da antinomia, suspende toda a palavra de lei, todo o Estado e grita pelas ruas de Paris, em plena Revolução francesa, pelas bocas dos *sans-culottes*: “liberdade revolucionária ou a liberdade da morte como direito do insubmisso”. A resistência assume o rosto desfigurado de *Lázaro*, o rosto que todos os famintos, renegados, marginalizados e miseráveis têm. Um

rosto que contém um sentido outro, aquele sentido que desde os gregos – ah, a verdade grega – vem sendo sufocado porque diverge de toda a igualdade, decifração e ordem que a sua manutenção exige. Esse rosto, entre os humanos, nasceu com o povo judeu. E gostaria de dizer que se esse rosto se torna o rosto de Abraão – quando ele renuncia a si, pois renuncia qualquer relação de identidade, assumindo a estadia no Exterior, sempre fora do tempo e do sentido –, na História contemporânea, ele ressurgue no rosto de todo judeu que foi condenado pelo regime nazifascista. Frente ao Holocausto Nazista, Lázaro se transfigura em desastre que se faz escrita, Antelme escreve: “O homem é o indestrutível que pode ser destruído” (ANTELME, 2013, apud BLANCHOT, 2007a, p. 80). Afinal, depois da segurança lógica que nos foi dada pelo ego que o Cogito tornou possível, como não seríamos indestrutíveis frente a outros humanos destrutíveis cujo o erro foi reivindicar o direito humano de começar, de fazer da verdade uma verdade de passagem.

A *vagabondage*, a errância, o exílio, o migrar continuam a ser um direito a ser reinvidicado; a literatura, a poesia, a arte em geral continuam a estar sob a ameaça das instituições que cerceiam as experiências; os gritos continuam a ser abafados, se não podem mais nos eliminar com câmaras de gás, manobram outras formas de extermínio. Em nome do conceito, em nome da religião, em nome do Estado, em nome de uma raça, em nome de uma tradição, em nome de uma linguagem, em nome de um sujeito, em nome de uma verdade, continua a caça à comunidade anônima dos lazarianos. Comunidade que existindo no exílio de si mesma, oferece para os seus “membros” aquilo que não pode ser conhecido, o desconhecido, o *Lázaro*. Somos nós, a comunidade daqueles que não a tem, somos a dissolução da unidade que sanciona a existência dessa comunidade de existentes, que vivem na morte, na marginalidade, a liberdade da insubmissão. Finalizo, portanto, este trabalho, esta companhia separada pela distância infinita, esta estadia do desconhecido em mim, para que ele possa ser para si. Nenhuma palavra será mais a mesma depois de *Lázaro*, senão aquela da espera do grito: “o grito (isto é, o murmúrio), grito da necessidade ou do protesto, grito sem palavra e sem silêncio, grito ignóbil ou a rigor, o grito escrito, os grafites dos muros. Pode ser, como se gosta de declarar, que ‘o homem passe’ [...] Ele sempre já passou [...]. Mas, passando, ele grita; ele grita na rua, no deserto; ele grita morrendo; ele não grita, ele é o murmúrio do grito” (BLANCHOT, 2007a, p. 271).

- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -

Obras de Maurice Blanchot em francês

BLANCHOT, Maurice. *Après coup précédé par Le ressassement éternel*. Paris : Les Éditions Minuit, 2016.

BLANCHOT, Maurice. « Blanchot ». In : *Cahier de L'Herne*. Eric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.). Paris : L'Herne, collection "Cahiers", 2014.

BLANCHOT, Maurice. *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris: Gallimard, 1953.

BLANCHOT, Maurice. *Chroniques politiques de années trente*. Paris: Gallimard, 2017.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.

BLANCHOT, Maurice. *Écrits politiques (1953-1993)*. Paris: Gallimard, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *Foucault tel que je l'imagine*. Paris : Fata Morgana, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *Les justes*. In : *La condition critique: articles, 1945-1998*. Paris: Gallimard, 2010d. p. 178-181.

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

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

BLANCHOT, Maurice. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962.

BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris : Minuit, 1963.

BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

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

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard [en ligne], 1969 [réf. du 08 septembre2022]. Disponible sur : http://palimpsestes.fr/textes_divers/b/blanchot/Entretien-infini.pdf.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *Les intellectuels en question*. Paris: Fourbis, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *Les Très-Haut*. Paris : Gallimard, 1948.

BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.

BLANCHOT, Maurice. Pour l'Amitié. In: MASCOLO, D. (ed.). *À la recherche d'un communisme de pensée*. Paris: Fourbis, 1993.p. 5-16.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard, 1950.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur*: première version. Paris: Gallimard, 1941.

BLANCHOT, Maurice. Une vue de Descartes. In: BIDENT, C. (ed.). *Chroniques littéraires du « Journal des débats »* : Avril 1941 – août 1944. Paris: Gallimard, 2007b. (Collection Les Cahiers de la NRF).p. 57-62.

Obras de Maurice Blanchot traduzidas em português

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita, v. 1: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita, v. 2: a experiência limite*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007a.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita, v. 3: ausência de livro*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *Morte suspensa*. Tradução: Jorge Camacho. Lisboa: Edições 70, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c.

Obras críticas sobre Maurice Blanchot em francês

BALIBAR, Étienne. Blanchot l'insoumis (à propos de l'écriture du *Manifeste des 121*). In: BALIBAR, E. (org.). *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*. Paris: Presses universitaires de France, 2011. p. 435-461.

BIDENT, Christophe. « Du politique au littéraire ». In : *Ralentir Travaux*, n. 7, p. 47-54, 1997.

BIDENT, Christophe. « Les mouvements du neutre ». In : *Alea*, n. 1, v. 12, p. 13-33, 2010.

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

BIDENT, Christophe. « Maurice Blanchot: de la chronique à la théorisation ». In : *Alea*, n. 1, v. 10, p. 13-28, 2008b.

BIDENT, Christophe. *Reconnaisances: Antelme, Blanchot, Deleuze*. Paris: Calmann-Lévy, 2013.

BIDENT, Christophe. « R/M, 1953 ». In: MARTIN, C. (ed.). *Raconter d'autres partages. Littérature, anthropologie et histoire culturelle: mélanges offerts à Nicole Jacques-Lefèvre*. Lyon: ENS Éditions, 2007. p. 67-83.

BITSORIS, Vanghélis. « Blanchot, Derrida: du droit à la mort au droit à la vie ». In : BIDENT, C. (ed.), *Blanchot dans son siècle*. Lyon : Paragon, 2009. p. 177-179.

COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris : Gallimard : 1971.

DERRIDA, Jacques. *Demeure*. Paris : Éditions Galilée, 1966.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 2003.

HOPPENOT, Éric. *Maurice Blanchot et la tradition juive*. Paris : Kimée, 2015.

HILL, Leslie. *Blanchot politique. Sur une réflexion jamais interrompue*. Genève : Furor, 2020.

HILL, Leslie. « À moindres frais : réponse à une polémique de Michel Surya ». In: *Espace Maurice Blanchot*, 2021, [réf. du 08 septembre 2022]. Disponible sur : <https://blanchot.fr/a-moindres-frais-reponse-a-une-polemique-de-michel-surya-leslie-hill/>.

HILL, Leslie. « La pensée politique ». In : *Le Magazine littéraire*, consacrée à Maurice Blanchot, n° 424, Octobre, 2003, p. 35-8.

LACOUÉ- LABARTHE, Philippe. *Agonie terminée, agonie interminable sur Maurice Blanchot : Suivi de L'émoi*. Paris : Galilée, 2011.

LEVINAS. Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Paris : Fata Morgana, 1975.

MAJOREL, Jérémie. « La commande faite à Blanchot », In : *COntEXTES* [En ligne], v. 29, n. 1, p. 1-12, 2020, [réf. du 08 septembre 2022]. Disponible sur: <http://journals.openedition.org/contextes/9678..>

MAJOREL, Jérémie. *Maurice Blanchot, herméneutique et déconstruction*. Paris : Honore Champion, 2013.

MESNARD, Philippe. *Maurice blanchot : le sujet de l'engagement*. Paris : Editions L'Harmattan, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Galilée, 2014.

NANCY, Jean-Luc. Résurrection de Blanchot. In: NANCY, J.-L. *Déclousion: la déconstruction du christianisme*. Paris: Galilée, 2005.p. 135-146.

ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE FRANCESA. *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, 24 de junho de 1793.

BRASIL, DECRETO-LEI Nº 3.688, DE 3 DE OUTUBRO DE 1941. *Lei das Contravenções Penais*, 1941. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3688-3-outubro-1941-413573-norma-pe.html>. Acesso em: 06/09/2022.

BRASIL, DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890. Código Penal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 06/09/2022.

FRANCE. Décret 60-1299 du 8 décembre 1960 décidant de soumettre un projet de loi au référendum (publié en annexe) et concernant l'autodétermination des populations algériennes et l'organisation des pouvoirs publics en algérie avant l'autodétermination. *JORF*, p. 11043, 9 déc. 1960. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/jo>. Acesso em: 14 maio 2022.

HUGO, Victor. Abolition de la peine de mort (15 septembre 1848). *Assemblée nationale*, c2019. Disponível em: <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/victor-hugo-15-septembre-1848>. Acesso em: 30 abr. 2022.

ISAMBERT, François-André *et al.* (ed.). *Recueil des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*. Paris: [s. n.], 1825. t. 18. Disponível em: <https://cour-de-france.fr/histoire-et-fonction/histoire-et-fonctionnement/politique-et-religion/ouvrages-avant-1800/article/recueil-general-des-anciennes-lois-francaises-depuis-420?lang=fr>. Acesso em: 28 jun. 2022.

ONU. Organização das Nações Unidas. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Paris: ONU, 1948.

SURYA, Michel. *À plus forte raison : Maurice Blanchot, 1940-1944*. Paris : Editions Hermann, 2021.

Obras críticas sobre Maurice Blanchot em português

BIDENT, Christophe. “Conversa com Christophe Bident, biógrafo de Maurice Blanchot”. Tradução: Sérgio Medeiros. In: *Outra Travessia*, n. 7, p. 101-105, 2008a.

BIDENT, Christophe. “Reconhecer a morte”. Tradução: Maria José Werner Salles. In: *Outra Travessia*, n. 7, p. 89-99, 2008c.

DIONIZIO, Mayara. Unidade ou diferença: entre o corpo derridiano e a poesia blanchotiana: Array. In: *Griot: Revista de Filosofia*, v. 19, n. 2, p. 154-170, 2019.

DIONIZIO, Mayara; FERREIRA, Gabriel. A comunidade dos amantes: anacronismo e aforismo em questão em Blanchot e Derrida. In: *Educação e Filosofia*, v. 34, n. 72, p. 1253-1275, set./dez. 2020.

Obras de Filosofia

ABASTADO, Claude. Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, n. 39, v. 19, p. 3-11, 1988.

ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Introdução e tradução: Emmanuel Caneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1993. (Coleção Pensamento Humano).

ANTELME, Robert. *A espécie Humana*. Tradução: Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

ARENDT, H. *Crisis of the Republic*. London: Harvest Book, 1972.

ARENDT, Hannah. *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*. Édition établie sous la direction de Pierre Bouretz. Paris : Gallimard, collection « Quarto », 2002.

ARENDT, Hannah. *Crises da República*. Tradução: José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANTÚ, Cesare. *História universal*. São Paulo: Editora das Américas, 1963.

D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Traité de dynamique*. Paris. David Libraire: 1758.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Perspectiva, 2015a.
- DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot. Tradução: Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015b.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DERRIDA, Jacques. *La pharmacie de Platon*. Paris : Tel Quel, 1968.
- DERRIDA, Jacques. Introduction. In: HUSSERL, E. *L'origine de la géométrie*. Traduction et introduction: Jacques Derrida. Paris: PUF, 2009. p. 5-171.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Tradução: Joaquim Costa e Antônio Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução: Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Paris : Garnier-Flammarion, 1979.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Tradução: Jacó Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*: Estudos Neolatinos, v. 13, n. 1, p. 26-51, 2011.
- DIONIZIO, Mayara. A negação da obra: Derrida leitor de Artaud. *Kriterion*, v. 59, p. 215-233, 2018.
- DIONIZIO, Mayara. *Antonin Artaud*: o instante intermitente. Londrina: Madrepérola, 2020.
- DUARTE, André. Hannah Arendt e o pensamento “da” comunidade: notas para o conceito de comunidades plurais. *O que nos faz pensar*, v. 20, n. 29, p. 21-40, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et es choses*. Paris : Gallimard, 1990.

FOUCAULT, Michel. « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » en : *Dits et écrits*, tome II. Paris : Gallimard, 2001, p. 228.

GIACÓIA, Oswaldo. Reflexões sobre o acontecimento apropriador (*Ereignis*). *Natureza Humana*, v. 24, n. 1, p. 1-12, 2022.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da USP, 2004. v. 4.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. « Hegel à Niethammer ». In : *Correspondance*, tome I. Traduction de Jean Carrère. Paris : Gallimard, 1990. p.114-115.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Os Fragmentos 19 e 20 dos Systementwürfe 1803/1804. Tradução e introdução: Erick Lima. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, v. 3, n. 1, p. 194-217, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da Filosofia do Direito*. Tradução: Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *System der Sittlichkeit [Critik der Fichteschen Naturrechts]*. Hamburg: Felix Meiner, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos Editorial del hombre, 1991.

HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Hölderlin*. Tradução: Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução: Fausto Castilho. São Paulo: Editora da Unicamp: Vozes, 2012.

HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. In: HEIDEGGER, M. *Os pensadores: Heidegger*. Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Coleção Os Pensadores). p. 325-344.

HEIDEGGER, Martin. Sobre o “Humanismo”. In: HEIDEGGER, M. *Os pensadores: Heidegger*. Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores). p. 345-374.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: HERÁCLITO *et al. Os pré-socráticos*. Tradução: José Cavalcanti de Souza *et al.* São Paulo: Abril, 1989. (Coleção Os Pensadores). p. 79-142.

HERÁCLITO. *Héraclite : Fragments*. Traduction de Marcel Conche. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2003.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

KOJÈVE, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris : Gallimard, 1947.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Monadologia*. Tradução e apresentação: Adelino Cardoso. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

LEVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Tradução: Paul Albert Simon. São Paulo: Papyrus, 1998.

LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris: Vrin, 1947.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous: essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1991.

LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire*. Cognac: Fata Morgana, 1994.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1974.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito: ensaio sobre a exterioridade*. Tradução: José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MASCOLO, Dionys; SCHUSTER, Jean. Projet pour un jugement populaire et premières mesures exécutoires. *Lignes*, v. 33, n. 1, p. 79-83, 1998.

NASCIMENTO, Evando. Introdução. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NANCY, Jean-Luc. Ressurreição de Blanchot. In: MICHAUD, G. (ed.). *Demanda: literatura e filosofia*. Tradução: João Camillo Penna, Éclair Antônio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016.p.181-188.

PARAIN, BRICE. *Tu peux tuer cet homm. Scènes de la vie révolutionnaire*. Traduction et présentation de Lucien Feuillade et Nicolas Lazarevitch, dirigée par Camus. Paris : Gallimard, 1950.

PLATÃO. *A República*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2001.

RAMNOUX, Clémence. *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*. Paris: Les Belles Lettres, 1959.

RÉMOND, Réne. *Histoire de France sous la direction de Jean Favier, t. 6: notre siècle 1918-1988*. Paris: Fayard, 1988.

ROMON, Christian. Mendiants et policiers à Paris au XVIIIème siècle. *Histoire, économie et société*, 1. année, n. 2, p. 259-295, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHEIBE, Fernando. “Por trás do universo não há nada”. In: BATAILLE, G. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*, vol. 1. Tradução, apresentação e organização: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 11-17.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *L'Ancien régime et la Révolution*. Paris: Gallimard, 1985.

THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

THOREAU, Henry David. *La désobéissance civile*. Traduction de Guillaume Villeneuve Paris : Mille et une nuits, 1997.

TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 12-97.

VARIKAS, Eleni. *Les rebuts du monde. Figures du paria*. Paris: Stock, 2007. p.15-51.

WU, Roberto. O murmúrio da existência: apontamentos sobre o *il y a* em Levinas. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 33, n. 59, p. 613-630, 2021.

Obras de literatura, poesia, ensaio em francês

BATAILLE, Georges. L'expérience intérieure. In: BATAILLE, G. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1973a. v. 5. p. 9-210.

BATAILLE, Georges. Le coupable. In: BATAILLE, G. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1973b. v. 5. p.239-392.

CAMUS, Albert. *Les justes*. Paris : Les Éditions Gallimard,1966.

CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. 133. éd. Paris: Les Éditions Gallimard, 1951. (Collection NRF).

MALRAUX, André. *Le Miroir des limbes*, tome 1 : *Antimémoires*. Paris : Gallimard, 2004.

Obras de literatura, poesia, ensaio em português

ARTAUD, Antonin. *Heliogabalo ou anarquista coroado*. Tradução: Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. 1*. Tradução, apresentação e organização: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Tradução e apresentação: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BÍBLIA SAGRADA: nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Paulinas, 2005.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Tradução: Erlon José Pascoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução: Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KAFKA, Franz. A toca. In: KAFKA, F. *A muralha da China*. São Paulo: Nova Época, 1976. p. 41-72.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

MALRAUX, André. *As vozes do silêncio, v. I: O Museu Imaginário e As Metamorfoses de Apolo*. Tradução: José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1952.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução: Irene Hirsh e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

POE, Edgar Allan. A queda da Casa de Usher. In: AGUIAR, L. A. (org.). *Góticos: contos clássicos*. Tradução: Domingos Demasi. São Paulo: Melhoramentos, 2011. p. 117-135.

SADE, Alphonse. *La Philosophie dans le boudoir*. Édition de Anne-Marie Gustave. Paris : Flammarion, 2007.

WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Librairie Plon, 1988.

ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE FRANCESA. *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, 24 de junho de 1793.*

BRASIL, DECRETO-LEI Nº 3.688, DE 3 DE OUTUBRO DE 1941. *Lei das Contravenções Penais*, 1941. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3688-3-outubro-1941-413573-norma-pe.html>. Acesso em: 06/09/2022.

BRASIL, DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890. Código Penal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decree/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 06/09/2022.

FRANCE. Décret 60-1299 du 8 décembre 1960 décidant de soumettre un projet de loi au référendum (publié en annexe) et concernant l'autodétermination des populations algériennes et l'organisation des pouvoirs publics en algérie avant l'autodétermination. *JORF*, p. 11043, 9 déc. 1960. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/jo>. Acesso em: 14 maio 2022.

HUGO, Victor. Abolition de la peine de mort (15 septembre 1848). *Assemblée nationale*, c2019. Disponível em: <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/victor-hugo-15-septembre-1848>. Acesso em: 30 abr. 2022.

ISAMBERT, François-André *et al.* (ed.). *Recueil des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*. Paris: [s. n.], 1825. t. 18. Disponível em: <https://cour-de-france.fr/histoire-et-fonction/histoire-et-fonctionnement/politique-et-religion/ouvrages-avant-1800/article/recueil-general-des-anciennes-lois-francaises-depuis-420?lang=fr>. Acesso em: 28 jun. 2022.

ONU. Organização das Nações Unidas. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Paris: ONU, 1948.