



ORLA EXÍGUA: A IMAGEM COMO “NEUTRO” EM M. BLANCHOT*

Daisy Turrer

O neutro: o que entender por essa palavra? – Talvez não haja então nada a entender. Sendo assim, excluir de início as formas sob as quais, pela tradição, somos mais tentados a aproximarmos dele: objetividade de um conhecimento; homogeneidade de um meio; intercâmbio de elementos; ou ainda, indiferença fundamental, ali onde a ausência de fundo e a ausência de diferença caminham juntas.¹

Blanchot

neutro imaginário
imagem limite

Este texto propõe uma relação entre a imagem e a noção de neutro a partir da obra de Maurice Blanchot. A imagem, que existe no limiar do aparecimento e desaparecimento, repete a ambiguidade desse espaço que é dentro e fora ao mesmo tempo e transtorna as categorias cristalizadas de pensamento, fundadas sobre a matriz platônica.

Blanchot, no texto *René Char e o pensamento do neutro*,² observa que na linguagem do poeta, certas palavras são importantes, pois podem ser tomadas como gramaticalmente neutras, tais como “o previsível, mas ainda não formulado”, “o entreberto”, “o infinito impessoal”, “o grande distante informulado”. Essas palavras apontam para um lugar que não conseguimos apreender através de um conhecimento objetivo. Elas nos põem em contato com algo que não dominamos, mas com o qual sempre nos deparamos: o desconhecido. Diante disso, fazemos nossa a questão formulada por Char: “Como viver sem ter diante de si o desconhecido?”³

NARROW EDGE: THE IMAGE AS “NEUTRAL”
IN M. BLANCHOT | This article proposes a relationship between the image and notion of neutral from the work of Maurice Blanchot. The image, which exists on the threshold of appearance and disappearance, repeats the ambiguity of that space, which is inside while also being outside at the same time and upsets the crystallized categories of thought, founded on the Platonic matrix. | neutral imagery image limit

Daisy Turrer. *Para-Sós [janelas]*, dimensões variáveis, madeira, papel de arroz, talagarça, carimbos, 2009

A essa questão Blanchot acrescenta outra: por que essa exigência da relação com o desconhecido? A primeira resposta dada pelo autor seria a de que “o desconhecido é verbalmente um neutro”; contudo, não se trata, na verdade, de uma resposta, mas da abertura para se investigar o “neutro”. Aquilo que pertence ao “neutro” não acena para um terceiro gênero, não é algo oposto aos dois primeiros, como se se constituísse a partir de uma classe determinada. Ele é algo não identificado por nenhum gênero, e, no entanto, não se pode situá-lo como indeterminado.

Também não se pode dizer que o “neutro” seja apenas uma questão de vocabulário. Assim, torna-se importante averiguar de onde vem esse termo, mesmo sabendo que não se trata de algo determinável, tampouco que possa ser apreendido através de oposições simples oferecidas pelos sistemas binários do pensamento. Busca-se, enfim, lidar com pensamentos que não se exprimem por uma palavra esclarecedora e que não se decidem de uma vez por todas. Fora desse regime deparamos com um caminho de incertezas, voltado para o desconhecido, que, nas palavras de Blanchot, “só se descobriria naquilo que o mantém encoberto, ou seja, numa relação em que a ‘presença’ do desconhecido permanece, não sendo ele jamais revelado, mas apenas indicado.⁴ Desse lugar, Emmanuel Lévinas, nos dá uma informação importante para compreender essa “presença” em que o desconhecido permanece e o qual ele designa *il y a* (há), significando um fenômeno do ser impessoal. A partir dessas formulações, o autor elabora suas reflexões teóricas tomando como referência as lembranças da infância em seu quarto ao dormir:

Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida: a criança sente o silêncio do seu quarto de dormir sussurrante. Algo que se parece com aquilo que se ouve ao

*aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho (...) Não se pode dizer que é o nada, ainda que não exista nada.*⁵

Esse termo é também encontrado em Blanchot, embora ele não fale do “há”, mas do “neutro”, do “fora”, referindo-se à “desarrumação” do ser, do seu “rumor”, do seu “murmúrio”. É necessário desdizer sempre o que se disse, é um acontecimento que não é nem o ser, nem o nada. Blanchot, no livro *A escrita do desastre*, chama isso de “desastre”, o que não significa nem morte nem infelicidade, mas é como se o ser se separasse da sua fixidez de ser, da sua referência a uma estrela, de toda a existência cosmológica, um “des-astre”. Trata-se, nas palavras de Blanchot, de lugares de deslocamentos:

*Os quatro ventos da ausência de espírito soprando de parte alguma: o pensamento, quando este se deixa, pela escritura, desligar até o fragmentário. Exterior (Dehors). Neutro. Desastre. Retorno. Nomes que, claro não formam um sistema e, no que têm de abrupto, à maneira de um nome próprio que não designa ninguém, deslizam fora de qualquer sentido possível sem que esse deslizar faça sentido, deixando apenas um clarão deslizante que nada clareia, nem mesmo o fora do sentido cujo limite não se indica.*⁶

Se nos voltarmos também para os quatro ventos da ausência de espírito que sopram de parte alguma, poderemos identificar em *L'instant de ma mort*,⁷ livro no qual a personagem vive à espera de seu fuzilamento, que nunca acontece, aquilo que Lévinas nos fala a respeito da noção de “neutro” em Blanchot, ou seja, “um acontecimento que não é nem o ser, nem o nada”, “algo que não significa nem morte nem infelicidade”.



Daisy Turrer, *Biblioteca Para-Luz*, 660 x 250cm, detalhe lombadas, papeis variados, carimbos, 2009

Uma situação desenraizada que fala das sombras dos acontecimentos na suspensão de um movimento oscilante, que suspende e eclipsa o limite e adia indefinidamente o fim.

Esse acontecimento suspenso permanece sem acesso a lugar nenhum, e o desconhecido retorna como uma presença que não se revela. O que torna os limites indiscerníveis é o imaginário, e é nesse lugar que Blanchot circunscreve o espaço literário, mostrando que a palavra literária é capaz de fundar seu próprio mundo – um *outro* do mundo: o imaginário, que é exatamente o mesmo mundo, apenas desdobrado em sua outra versão.

A experiência do imaginário, para o autor, é estruturada em duas versões. A primeira corresponderia, *grossso modo*, à concepção da imagem em Sartre,⁸ que tende a pensá-la como algo posterior ao objeto, como continuação do real, ou seja, primeiro vemos depois imaginamos. Essa seria, na concepção clássica do imaginário, a primeira função da imagem: tornar o objeto presente novamente. A essa versão Blanchot propõe outra, aquela cuja distância de um objeto dado é a condição prévia do ato de imaginar, fazendo da ausência a própria possibilidade da imagem. Para o autor, diferentemente de Sartre, o ato de imaginar



Daisy Turner, *Biblioteca Para-Luz*, 660 x 250cm, detalhe lombadas, papéis variados, talagarça, carimbos, 2009

é uma retomada, é a “re-presentação” de um objeto; logo, esse não deve estar presente, mas ausente à percepção. O objeto, na verdade, não nos é dado através da imagem, mas, ao contrário, é afastado de nós. A característica da imagem seria, então, a de afirmar as coisas em sua desaparição, a de tornar presente a ausência que a funda. Essa ambiguidade dada pela oscilação entre as duas versões da imagem mantém a estrutura dupla do imaginário em Blanchot, em que o que fala em nome da imagem “ora nos fala ainda do mundo, ora nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção”.⁹

Pensar a imagem como “neutro” é permanecer nessa zona de indeterminação instaurando um movimento que nos impele a outro registro, aquele que destitui todo e qualquer limite. Esse lugar ambíguo, desenraizado e que não se fixa é o que Blanchot designa como “fora”, “exterior”, “neutro” e vários outros termos recorrentes em sua obra. A experiência do “neutro”, que ronda a arte e a literatura transformando coisas e seres em imagens, traz um aparente paradoxo: o de apresentar um texto sobre imagem sem imagens. No entanto, esse paradoxo logo se desfaz diante das formulações teóricas de Blanchot sobre o espaço literário,

nas quais a experiência da escrita torna-se, essencialmente, uma experiência do “imaginário”. Na escrita, tudo se torna imagem, e Blanchot se questiona então: se o que a arte e a literatura nos oferecem é de natureza imaginária, a que verdade pode pretender uma tal realidade? O que Blanchot coloca em xeque é o estatuto da imagem na concepção platônica, que, por ser de natureza dupla, é cópia de um objeto real, muito distante da verdade.

Se para Platão a imagem, por ser duplamente derivada, é apenas sombra e mentira relegada a uma região em que ela não é nem o ser, nem o nada, para Blanchot, é exatamente esse o estatuto da imagem, uma orla exígua próxima ao indefinido. Afastada da origem como verdade, a imagem não é um ser, mas outra possibilidade de ser. Tal possibilidade de se desdobrar em outra versão, se deve ao fato de a imagem poder, certamente, nos ajudar a recuperar idealmente o objeto ausente; mas pode também nos devolver não mais o objeto ausente, mas a ausência como presença. O risco que se corre é exatamente o de se entregar à experiência de um desdobramento para o “fora”, para o “exterior” do mundo, movimento esse que nos convoca a sair da dialética platônica e exige uma relação de exterioridade, que leva em consideração o descaminho, o erro e o desvio. Como nos esclarece Giorgio Agamben a respeito do “fora”, como um espaço “neutro”, que em várias línguas europeias significa estar à porta.

Fores é em latim a porta da casa, *thyrathen*, em grego quer dizer literalmente soleira, no limiar. O fora não é um outro espaço que jaz para além de um espaço indeterminado, mas é passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – em uma palavra: o seu eidos. E esse limiar não é nesse sentido outra coisa em relação ao limite; ela é por assim dizer a experiência do limite mesmo, o ser dentro de um fora.¹⁰

A experiência de estar à porta, que pressupõe um limiar, desestabiliza as noções de distância, de tempo, de semelhança, de verdade e de origem. É isso que nos mantém em movimento sem jamais cessar, transformando o próximo em distante, o longe em perto e o agora em outrora.¹¹ Faz-se assim, do caminho, um descaminho como K. o personagem de Kafka em *O castelo*:

Assim, seguiu em frente, mas era um extenso caminho. Pois a rua em que estava, a principal da aldeia, não levava à encosta do castelo. Apenas para perto dela, e depois, como que de propósito, fazia uma curva e, embora não se afastasse do castelo, também não se aproximava dele. K estava sempre esperando que ela afinal tomasse rumo do castelo e só porque o esperava é que continuava a andar...¹²

Os limites como miragens e como extremos indistintos dizem respeito à essência do imaginário; é, portanto, o indefinido que impede K. de chegar ao castelo “assim como impede por toda a eternidade que Aquiles alcance a tartaruga”. Agamben no texto *O agrimensor*, relaciona a função daquele que demarcava os confins do antigo Império Romano com o personagem K., criado por Kafka em *O Castelo*, também esse um agrimensor. Na leitura de Agamben, K. se ocupa de outros limites, para além da aldeia e do castelo. O que lhe interessa, na verdade, é apagar ou, melhor, tornar ociosos os limites que os dividem e os conjugam ao mesmo tempo: “Uma vez que ninguém parece saber por onde passa esse limite, talvez ele na realidade não exista, mas passa-se despercebido, como uma porta invisível, por dentro de cada homem”.¹³

A junta que sustenta a porta é o limiar que corresponde ao ponto decisivo que neutraliza a relação estabelecida entre dentro e fora. K. torna-se

então o novo agrimensor, que, acaba por apagar as fronteiras, que separavam e ao mesmo tempo uniam o alto e o baixo, o castelo e aldeia, o tempo e a casa, o divino e o humano. Portanto, a função de K. consiste num “assalto ao último limite”, ou seja, transgredir as fronteiras que separam o castelo (o alto) da aldeia (o baixo).

Esse “assalto ao último limite” é também o que propõe Blanchot com o termo ‘desastre’: “Eu chamoo de desastre o que não tem o último por limite: o que arrasta o último para o desastre”.¹⁴ Sendo que, para esse autor, a palavra desastre é o mesmo que “exterior”, “neutro”, “fora”, “retorno”. Nessa mesma perspectiva, a verdade da imagem é o que a ultrapassa, e o que a torna possível é o limite em que ela cessa.

*A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que a cessa. Daí resulta seu lado dramático, a ambiguidade que anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina.*¹⁵

Seu lado dramático consiste nos níveis de ambiguidade anunciados ao dispor as coisas em imagens, pois a imagem ora se dá a ver separada da coisa, mas recapturada pela distância, ora aparece como o seu próprio distanciamento, “como retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa”.¹⁶ Esse ora... ora que a imagem carrega está ligado a um movimento de separação, fazendo do ver uma distância que nos devolve aquilo que ela nos tira.

Nesse movimento, ainda é preciso considerar que a imagem, além de ser o duplo do objeto, abriga também a duplicitude da revelação, que, na

concepção de Blanchot, não é apenas o duplo do objeto, mas o desdobramento inicial que permite a figuração da coisa: “Aquém da dobra está o vergamento, a curva dá volta, esta “versão” sempre em processo de inversão e nela o daqui-dali de uma divergência”.¹⁷

Assim, podemos pensar que a imagem do agrimensor romano, como *finito* dos confins do mundo, refere-se ao homem da medida, que caminha à maneira feliz de uma linha reta e que, possivelmente, venceria a distância e chegaria ao castelo. Já a imagem do novo agrimensor se refere ao homem das medidas incomensuráveis, inatingíveis e das quais não é mais possível traçar materialmente nenhum limite, porque guarda nele o daqui-dali de uma divergência. Contemplar a paisagem da lonjura é aproximar da imagem como *neutro*, que só se mostra aí para se mostrar distante, como a errância de K. em direção ao castelo.

Nesse descaminhar, sem nada mais para medir no tempo e no espaço, podem encontrar-se o novo agrimensor dos confins sem limites de Kafka e o agrimensor do visível em *A parábola dos três olhares*, de George Didi-Huberman, em que ele nos relata a ambiguidade do olhar, diante da imagem *anadiômena* de Afrodite, aquela que emerge e mergulha, aparecendo e desaparecendo sem cessar. O que faz o agrimensor do visível se encontrar com o agrimensor K. é a compreensão da imagem como duplo, como reflexo, em sua capacidade de ser e não ser ao mesmo tempo. Capacidade essa que pede a “neutralidade e a supressão do mundo (...) tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio”.¹⁸ Nesse vazio subsiste o ponto decisivo em que a junta da porta, ao contrário de obstruir

Daisy Turrer, *Biblioteca Para-Luz*, 660 x 250cm,
papel vegetal 240g, 2009



a passagem demarcando o dentro e fora, coloca-a no movimento de ir e de vir, de ser e não ser.

Se a imagem encarna a ausência que traz de volta o objeto em presença, ela é também, em igual medida, a própria distância que nos traz o “lóngíquo disponível da imagem, uma orla exígua, perto do indefinido”.¹⁹ Se K. torna os limites ociosos mantendo as fronteiras ligadas e separadas ao mesmo tempo, é o agrimensor do visível quem torna ociosos os limites e mantém ligados e separados, ao mesmo tempo, real e imaginário, imagem e objeto.

A imagem hesita entre um acontecimento e não acontecimento, pois, ela é “o estremecimento daquilo que oscila e vacila: ela sai constantemente de si própria, pois não há nada onde ela seja ela própria, sempre já fora de si própria e sempre dentro desse fora”.²⁰ Ser dentro desse “fora” é ponto decisivo, lugar onde o agrimensor do visível e o novo agrimensor se encontram e se perdem no extravio, no desejo e na renúncia de toda a referência. Nesse espaço não há nada mais que se possa fixar a partir de um mesmo lugar, e a imagem adquire, então, o poder de nos deslocar e de nos transportar. Esse movimento duplo não “significa apenas o mesmo que dizer que a imaginação se apodera das experiências reais e irreais do espaço, mas significa que é por essa via que nos aproximamos, pela imagem, do próprio espaço da imagem desse exterior que é sua intimidade”.²¹

Aproximar-se da imagem pela imagem, nos leva de volta ao texto de Blanchot *René Char e o pensamento do neutro* em que ele afirma: “o neutro vem na linguagem pela linguagem” (...) “neutro ainda se o sentido opera ou age por um movimento de recuo de certo modo sem fim”.²² Podemos vislumbrar o “neutro” apenas pelos confins do horizonte, do indefinido, do imaginário, pelo

que impede K. de chegar ao castelo, e pelo que também nos impede de circunscrevê-lo. E ainda pelo mesmo motivo que impede o agrimensor do visível de tocar a Afrodite anadiômena ao descobrir que as imagens sabem representar, ao mesmo tempo, o ser e o não ser, dissolvendo o limite, a separação exigível por toda coisa identificável.

Nada mais a medir no tempo e no espaço. Os limites são desconstruídos pela espera e pelo presente que não acontece, e também pelo esquecimento, pois sem o presente o passado se perde na noite dos tempos. Assim a origem, tal como o fim, também é afastada indefinidamente. Na personagem de *O instante de minha morte*, o estado de espera adia o fim, e ele não acontece. Em Afrodite, o acontecimento torna-se suspenso pelo esquecimento, e sua origem para sempre apagada pelo fluxo de seu aparecimento e desaparecimento.

Assim, quando não há mais nada, nos lembra Lévinas, ainda há alguma coisa, “como se o vazio estivesse cheio como se o silêncio fosse barulho”.²³ E como também nos alerta Blanchot: “a imagem não é mais apenas um ato de negar o nada ela é também o olhar do nada sobre nós”.²⁴ A imagem retorna como um ressoo, como aparição, por sua capacidade de manter-nos durante muito tempo e indefinidamente sob seu fascínio.

Ao concluir o texto *René Char e o pensamento do neutro*, Blanchot devolve-nos, como resposta, sua questão: será que de posse de um saber tão promissor teremos, de fato, nos aproximado do que é a imagem? A imagem, conforme o autor, se torna um enigma quando a fazemos surgir colocondo-a em evidência, arrancando-a do segredo de sua medida. Nesse instante, ao se tentar revelá-la, ela se encobre, transformando-se em um enigma que coloca enigmas: “toda vez que o que está em questão é a imagem, o que buscamos

entender é a questão, mas não ainda a imagem, na qual desponta o neutro”.²⁵

Ver significa também que a separação dada pela distância tornou-se reencontro, como no sonho, no qual existe, seguindo Blanchot, algo que não cobre nem descobre, uma verdade que não conseguimos qualificar, pois ela supõe uma inversão da possibilidade de ver. O que acontece então nesse reencontro quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é um contato a distância? O que nos é dado por esse contato é a imagem como distanciamento, em seu fascínio, nesse “neutro” que apaga os limites entre “visível-invisível”, talvez como o hífen que separa e une ao mesmo tempo as palavras, abrindo lugar ao que não pertence mais às próprias imagens, mas ao vazio que as circunda, ao espaço desenraizado num tempo sem engendramento.

Notas

* Este ensaio é um dos resultados da pesquisa de pós-doutorado *Orla exígua: a imagem como neutro em Maurice Blanchot*, realizada de agosto de 2013 a março de 2014, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ sob a supervisão da professora doutora Angela Leite Lopes.

1 Blanchot, Maurice. *A conversa infinita III: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010:36.

2 Idem, ibidem:29.

3 Idem, ibidem:29.

4 Idem, ibidem:32.

5 Lévinas, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1998:40-41.

6 Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980:95.

7 Blanchot, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.

8 Cf. Sartre, Jean-Paul, *A imaginação*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

9 Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987:265.

10 Agamben, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013:64.

11 Cf. Souza, Eudoro de. *Mito e história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

12 Kafka, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das letras, 2012:17.

13 Agamben, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio d'água, 2010:48-49.

14 Blanchot, 1980, op.cit.:40.

15 Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. 1987:255.

16 Blanchot, 1955, op.cit.:257.

17 Blanchot, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001:69.

18 Blanchot, 1987, op.cit.:255.

19 Idem, ibidem:256.

20 Blanchot, 2010, op.cit.:66.

21 Idem, ibidem:64.

22 Idem, ibidem:36-37.

23 Lévinas, E. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988:40.

24 Blanchot, 1987, op.cit.:259.

25 Blanchot, 2010, op.cit.:66.

Daisy Turrer é professora de gravura do Departamento de Artes Plásticas e do PPGartes da Escola de Belas Artes da UFMG, doutora em literatura comparada e mestre em literatura brasileira pela Faculdade de Letras da UFMG.