

## O ESPAÇO LITERÁRIO DE MAURICE BLANCHOT

Davi Andrade Pimentel<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo apresenta a concepção de literatura do escritor francês Maurice Blanchot a partir de três pontos significativos que ilustram a base de seu pensamento crítico sobre o espaço literário, a saber: a literatura enquanto espaço autossuficiente, o canto das Sereias e as figurações do neutro.

Palavras-chave: Maurice Blanchot, crítica literária, perda.

### RÉSUMÉ

Cet article présente la conception de littérature de l'écrivain français Maurice Blanchot. Voici les trois points significatifs qu'illustrent la base de sa pensée critique sur l'espace littéraire: la littérature comme espace autosuffisant, le chant des Sirènes et les figurations du neutre.

Mots-clés: Maurice Blanchot, critique littéraire, perte.

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível.<sup>2</sup>

A diretriz tomada pelo escritor francês Maurice Blanchot em sua análise do espaço literário<sup>3</sup> pode ser enquadrada, por ora, no que atualmente se denomina de pós-

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Comparada/Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF).

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006, p. 05.

<sup>3</sup> O pensamento de Blanchot sobre o espaço literário não abrange tudo o que conhecemos de literatura, uma vez que a sua reflexão, assim como a de todo crítico, se cerca de um determinado *corpus* literário, em que se enquadram as narrativas, por exemplo, de Kafka, Beckett, Artaud, Bataille, Sade, Borges, Breton, Gide, Mallarmé, Valéry, Virginia Woolf, dentre outros. Narrativas que se assemelham pela entrega árdua de seus escritores à escrita, pela batalha inumana que todos sofreram ao escrever.

estruturalismo. No contexto literário, o ponto central da abordagem pós-estruturalista é o desenvolvimento de um pensamento voltado para o texto, para a configuração estrutural da narrativa, para a análise desconstrucionista e performática da palavra, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos. Os pensadores<sup>4</sup> do pós-estruturalismo estão mais propensos a entender o texto literário não como um conjunto harmonioso de palavras que desencadearia em uma verdade sobre o mundo, e sim privilegiam, muitas vezes, a ambiguidade e a falta fomentada pela palavra literária no propósito de apresentar a palavra enquanto risco, desarmonia, versatilidade e polivalência.

Entender a palavra enquanto falta é entender que a palavra literária e a palavra do mundo não comunicam de fato o que elas prometem e nem o que se supõe que elas devam comunicar, uma vez que entre a palavra e o seu suposto significado há decerto um abismo que os afasta. A palavra não diz o mundo ou as coisas. A palavra diz a falta que há no mundo e nas coisas. Falta que há em si mesma: “Minha palavra é ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação do mundo inteligível, uma afirmação e um esquecimento do princípio da contradição.” (BLANCHOT, 1972, p. 108)<sup>5</sup>. E por esse abismo, onde pululam significações várias, passeiam boa parte dos pensadores pós-estruturalistas, pois é por meio desse abismo que a palavra literária pode ser interpretada, reinterpretada, desconstruída, reconstruída, aproximada ou deixada de lado.

No pós-estruturalismo, não se está interessado em promover verdades, mas em impulsionar a produção de textos provindos de outros textos, provindos da palavra literária enquanto palavra plural:

Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. (BARTHES, 2004, p. 40)

Palavra plural que é perigo, falta, silêncio e desejo na perspectiva blanchotiana. Segundo Blanchot, a literatura é plural por abdicar da verdade previamente estabelecida no meio social em favor da ambiguidade na elaboração de seu próprio espaço

---

Narrativas que não se dispõem a objetivar o mundo ou a si mesmas. Narrativas que estão a um passo do abismo, da nulidade do neutro.

<sup>4</sup> Ao lado de Blanchot, outros críticos se destacam no pensamento pós-estruturalista, a saber: Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Emmanuel Levinas, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy.

<sup>5</sup> As traduções da obra francesa de Maurice Blanchot, bem como a de outros críticos presentes neste artigo, são de minha autoria.

discursivo. Desse modo, se subtrai a ideia de literatura enquanto decalque do mundo para ser privilegiada a ideia de literatura enquanto espaço autossuficiente, espaço cujas leis e regras são distintas das regras estipuladas pelo mundo em que vivemos. A literatura não *serve para*. A literatura não é um simples reflexo do mundo. A literatura não é apenas um meio de expressão do mundo. *A literatura é*: “a obra — a obra de arte, a obra literária — não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” (BLANCHOT, 1987, p. 12).

Nessa postura crítica, ao propor que o mundo literário não é um simples decalque da realidade do mundo, muito menos um reflexo de seu autor, Blanchot executa um afastamento que pode parecer um tanto radical, mas que está em total harmonia com o seu pensamento, pois, segundo o crítico, é preciso que o autor abandone os conceitos apreendidos no mundo social para que seja possível a sua entrada no espaço do texto literário; e, principalmente, é necessário que se compreenda que o espaço literário possui suas próprias regras, regras estabelecidas pela ambiguidade, base de toda literatura na compreensão blanchotiana: “A arte literária é ambígua. Isto significa que nenhuma das suas exigências pode excluir a exigência oposta, e sim que, ao contrário, quanto mais elas se opõem, mais se atraem.” (BLANCHOT, 1997, p. 188). Com essa conduta crítica, Blanchot nos apresenta, a partir de sua leitura de Mallarmé, duas posturas da palavra, diferenciando-a, de acordo com o seu espaço de atuação, em palavra bruta e palavra essencial. Em relação a essas duas posturas, o escritor tece algumas considerações no texto “Palavra bruta, palavra essencial”, do livro *O espaço literário*.

Nesse texto, Blanchot denomina a linguagem da organicidade do mundo de *palavra bruta*, algo do tipo não-lapidado que serviria para a comunicação diária, aquela em que o significante e o significado estariam interligados puramente “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT, 1987, p. 33). A palavra bruta representaria fidedignamente as coisas aos homens, sendo, por assim dizer, um elemento útil — não esquecendo que, ao representar as coisas do mundo, as palavras usurpam os lugares dos referentes representados como se não houvesse nenhuma diferença entre aquilo que elas representam e aquilo que elas realmente são. É nessa encenação que a utilidade da palavra bruta se torna tão importante aos homens ou se faz

---

crer ser importante. No espaço literário, diferentemente da palavra bruta, há a *palavra essencial*, a palavra literária, que tem como referente o próprio espaço em que é elaborada a sua arquitetura textual. Assim, a palavra essencial não se reporta a um referente ou a uma estrutura do mundo real, mas à constituição de seu próprio espaço discursivo.

A literatura se refere a si mesma. Nos ensaios críticos de Blanchot, a literatura é interpretada como espaço da autonomia criativa, em que se sobressai a palavra em toda a sua extensão negativa: a palavra *não* representa o mundo, mas apresenta o espaço literário; a palavra *não* pressupõe um significado objetivo, mas um significado plural; *não* existe intenção na palavra proferida, mas logro; *não* existe verdade no texto literário, mas a mentira. No pensamento blanchotiano, a negatividade não é sobrecarregada com o tom pernicioso que essa palavra adquire no cotidiano do homem. A *negatividade* é apenas um passo, uma tomada de decisão, é o se afastar daquilo que não lhe convém. A negação é afastamento, é o passo que a literatura faz ao priorizar o logro, a mentira, a não-intenção em detrimento do discurso da verdade do homem do saber. Ao dizer que a literatura pactua com o falso, Blanchot traça um perfil literário que se aproxima da palavra puramente ambígua, da palavra sem ranço com um saber prontamente pré-estabelecido. No discurso literário, a palavra é performativa, ela se duplica numa atuação da dubiedade do dizer, o que ela diz não é o que pode ser apanhado no primeiro momento, mas o que pode ser entrevisto ao longo de sua atuação, sempre numa *performance* do segredo, do esconder-se, da possibilidade de ser tudo e, no mesmo instante, ser o nada: “*Tendo em vista que a literatura [...] implica em princípio o direito de tudo dizer e de tudo esconder, no que ela é inseparável de uma democracia por vir*” (DERRIDA, 1999, p. 206).

No contexto literário, a linguagem não se demora na impossibilidade da palavra ser o referente fidedigno do ser ou da coisa, ela inverte o jogo linguístico, pois se detém na ausência que une o ser/coisa à palavra. É no entremeio da ausência da palavra que a linguagem literária se esmera em interagir e em fazer participar toda a sua constituição linguística. É a ausência que possibilita a ambiguidade das formas plurais da palavra, bem como é a partir da ausência de imediaticidade da linguagem que a literatura extrapola as convenções, podendo, desde então, unir o ser cachorro e o ser pássaro numa mesma sistemática da palavra poética. A linguagem literária rompe o lacre que mantém a palavra agregada ao ser para promover o caos criativo, as possíveis associações entre termos diversificados, que nunca caminham para um fim, para uma

finalidade, para um objetivo, visto que, na impossibilidade de se manter no espaço literário, o saber estratificado sucumbe perante a fragmentação e a instabilidade do conjunto discursivo do espaço ficcional:

O lacre que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido se partiu; eis aberto o acesso a outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de “expressões” que não chegam a lugar nenhum. (BLANCHOT, 1997, p. 314)

Em “A literatura e o direito à morte”, do livro *A parte do fogo*, Blanchot reafirma a sua concepção de espaço literário: “Pois bem, ainda é melhor: o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura.” (BLANCHOT, 1997, p. 298). Aqueles que se utilizam da literatura como forma de combate, como elemento de luta ou como propulsora de um pensamento determinado não fazem parte do que seria literatura para Blanchot, uma vez que a palavra poética não é instrumento, *não serve para*, ela *apenas é*. E nesse *apenas é* existe uma complexidade estrutural, discursiva, temporal e temática no entrelaçamento textual poético que impossibilita a permanência do leitor num primeiro nível de compreensão do texto literário. É imprescindível o afundamento no espaço da literatura para que se possa por instantes vislumbrar a elaboração do texto literário, aproximando-se de uma interpretação não-superficial, mas experimentada, aprofundada, tocada. É necessária a doação completa, é preciso olhar para trás e ver Eurídice e se perder juntamente com ela na profundidade do *inferno*, aqui, o terreno da instabilidade literária.

Ao se relacionar com a ausência da palavra e nessa ausência problematizar a própria constituição da palavra, a linguagem ficcional não interage com a morte, mas com a impossibilidade da morte — a morte compreendida enquanto objetivo, saber, razão e poder. No discurso literário, não há a morte da palavra para que dela se rompa e surja um significado prontamente exequível. Nesse espaço, não há morte, e sim a produtividade da palavra, pois a palavra literária se duplica no roldão de significados que se origina de sua força motriz: a ambiguidade. Como salienta Blanchot, “A literatura é a linguagem que se faz ambiguidade.” (BLANCHOT, 1997, p. 327). No curso da linguagem do mundo, a morte é essencial para que haja a possibilidade da linguagem, para que dela surja um saber e, assim, o diálogo organizacional do homem; em contrapartida, na linguagem ficcional, a morte se distancia do espaço literário, perdendo a supremacia que adquirira no terreno do humano para se tornar a morte

impossível, ou melhor, morte sem verdade, eternamente ausente, esvaziada em toda a sua potencialidade racional e objetiva.

Nas dimensões da impossibilidade da morte, aquele que deseja escrever está disposto a se perder no espaço discursivo da literatura. Espaço que exige dele uma entrega completa ao *canto das Sereias*. Canto inumano que seria a essência da literatura. Um canto em que o inesperado o aguardaria. Canto que seduz por sua beleza, e não por sua força autoritária. Canto da desrazão que pede a entrega imediata, pois, quando o escritor entra no mundo da arte e se comunica com esse mundo, não há, por assim dizer, uma racionalização e uma objetividade nesse percurso, e sim a perdição, o encontrar-se com o inacessível, com as possibilidades que a arte pode oferecer: “o canto do abismo que, uma vez ouvido, abriria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.” (BLANCHOT, 2005, p. 04). Ulisses, quando se prende ao mastro, ordenando que os seus marinheiros não o desamarrem, ele, interpreta Blanchot, não está sendo um herói, mas, antes de tudo, um covarde que não aceita se entregar completamente às belas criaturas. O grande cidadão grego se apresenta como um pseudo-herói que age pela astúcia, pelo comedimento e pela razão para (não) ouvir o canto. Dessa humilhação não sofre o escritor blanchotiano, pois ele se doará completamente ao canto. No texto “O encontro do imaginário”, d’*O livro por vir*, Blanchot nos diz que Ulisses seria o representante dos não-escritores, aqueles que agem com a razão, e não com a desrazão, própria do texto literário.

O grande herói Ulisses não ouviu o canto em sua beleza extraordinária, pois estava num estado de transe, extasiado com a voz das belas criaturas, voz inumana, voz que ele nunca poderá detalhar de fato a ninguém:

É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Iliada*, aquela covardia feliz e segura, [...] a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto. (BLANCHOT, 2005, p. 04)

Em sua travessia surda, Ulisses perde a oportunidade de ouvir um canto que, segundo Blanchot, mostraria “as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto” (BLANCHOT, 2005, p. 04), levando aqueles que o escutam ao terreno original da música e da arte. O canto das Sereias é o momento auge em que aqueles que o escutam

devem se deixar seduzir pela música das profundezas desconhecidas. O escritor blanchotiano é aquele que escuta o canto sem tapar os ouvidos, doando-se por completo à maravilha desse abismo, a esse objetivo que nunca será alcançado. A literatura, compartilhando do canto sedutor das Sereias, exige também o risco, o desespero, o afundamento, a audição do canto inaugural, riscos pelos quais não passou o pseudo-herói grego, ouvindo, não ouvindo as belas criaturas. Ele acreditou que as ludibriara; na verdade, o ludibriado foi Ulisses, pois, caso alguém perguntasse sobre a melodia do canto, o herói não poderia precisar, nem descrever, muito menos lembrar. Nesse instante constrangedor, Ulisses se apaga enquanto herói. Em sua passagem pelas Sereias somente um fato não poderia ser esquecido, a sua atuação cômica diante de seus marinheiros:

já que os outros [os marinheiros] não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio, direito também de dominar seu patrão (nisso consiste, sem dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das Sereias para eles) (BLANCHOT, 2005, p. 05)

O canto das Sereias leva o escritor ao imaginário, logo, à perdição. Se a narrativa chega à ilha de Capreia é por mero acaso, sem intenção alguma. Na literatura, a “palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição, esquecimento” (BLANCHOT, 2005, p. 05). A narrativa, como afirma Blanchot, possui uma lei secreta, ela é o próprio relato que narra, o próprio acesso a esse relato, a própria desventura desse relato e a própria combustão desse relato. Enlevado pelo canto, entregue completamente ao seu ato de escrita, é exigido do escritor mais um movimento por parte da literatura. É exigido dele a sua *despersonalização*.

No instante em que o autor inicia o ato de sua escrita é exigido dele, por parte do espaço literário, uma perda gradativa de sua *persona* adquirida e formada no espaço da realidade humana. Ao abandonar o seu espaço de conforto, originado pelo mundo, o escritor abdica do seu caráter mundano para adquirir feições de ser literário, logo, de ser tão fictício quanto os personagens fictícios que de sua escrita adquirem voz. A escrita literária, partilhando da produtividade, não aceita a determinação ociosa do mundo real que se afirma na potência — inexistente — da palavra *eu*. Longe de ser apenas mais uma palavra, *eu* adquire na consistência do mundo uma representatividade muito forte, uma vez que é através dela que o homem se reconhece homem, bem como se reconhece como aquele que gera o mundo, que estrutura o mundo com suas leis e regras.

O *eu* é uma marca, também, temporal, visto que, ao dizer *eu*, o homem se afirma no mundo pelo presente da enunciação, pelo ato de fala, sendo importante destacar que essa mesma palavra está associada às palavras *poder* e *verdade*, palavras que tentam de alguma maneira *objetivar* o mundo. A literatura, tendo como base a ambiguidade, não aceita a imposição da verdade trazida pela palavra *eu*, que daria ao escritor autonomia sobre aquilo que escreve:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 1987, p. 15)

As palavras, sedutoras e ambíguas como as melhores amantes, fazem do escritor escravo, e não senhor. Ele acredita regê-las, entretanto, elas sorrateiramente enveredam por outros caminhos, perdendo, elas também, a rotulação adquirida no mundo real para adquirirem, através da ambiguidade, múltiplas performances no texto literário. Seguindo essa perspectiva, o engano ofertado pelas palavras nos leva à perda de dizer *eu* e, conseqüentemente, nos leva à perda da autoria. Blanchot nos diz que a literatura exige o completo afastamento do escritor quando, no fim, a obra surge terminada: “o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele. Essa impossibilidade de ler [...] é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos a obra.” (BLANCHOT, 1987, p. 14). O domínio que o autor possui do que escreveu é concedido apenas no nível social e cultural do mundo, uma vez que a obra, o que se entende por literatura, não lhe pertence de fato, pois ela está num nível muito maior do que a compreensão humana pode conjeturar.

Seria um tanto óbvio dizer que quem escreveu *A metamorfose* foi Kafka; porém, aquele que a escreveu não era o homem Kafka, conhecido nas rodas sociais, mas, antes de tudo, um homem que, ao escrever, se tornava tão fictício quanto o texto que escrevia, reescrevia ou rasgava, por isso a sua incompatibilidade com o mundo real. Havia, a bem da verdade, dois Kafkas, dois seres completamente diferentes. A experiência de Kafka é compatível com a de muitos escritores, que, não se enquadrando no mundo, preferiram se afogar, de uma maneira ou de outra, no texto que originavam, sem, todavia, pertencerem a ele. Na perda gradativa, traços da vivência do autor no mundo não deixam de existir no momento da criação; entretanto, essa vida mundana passa a fazer

parte do elemento literário. Ou seja, o que se tem do autor nada mais são do que fatos transformados em elementos de literariedade, elementos que não reforçam de modo algum uma livre associação entre vida e obra do autor, não há espelhamento, mas imersão, paredes e chão de pura ilusão literária. Mas, caso o autor queira expressar o seu domínio pelo texto que originou, ele terá apenas “um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo.” (BLANCHOT, 1987, p. 13).

Na mesma esteira de Blanchot, Barthes, no texto “A morte do autor”, do livro *O rumor da língua*, comenta o modo como no decorrer dos séculos a figura do autor vai continuamente desaparecendo, deixando o Olimpo sagrado para pertencer à coxia, lugar não menos privilegiado, mas que deixa brilhar a coquete principal de seu espetáculo, a escrita literária. Com o afastamento do autor e com o surgimento de uma nova crítica literária, que coincide com o surgimento de Mallarmé no século XIX, Barthes escreve ficticiamente a morte do autor:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas [...] Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. (BARTHES, 2004, p. 62-3)

A publicação de “A morte do autor”, em 1968, originou um imenso estardalhaço na sociedade literária intelectual, pondo Barthes nas principais rodas de leituras e nas conversas de corredores das mais ilustres universidades. No entanto, Blanchot, em 1955, publicou *L'espace littéraire*, em que a ideia da morte/afastamento/exclusão do autor já havia sido trabalhada em sua profundidade, apresentando aos leitores que a obra de arte é da ordem da possibilidade e das múltiplas leituras por ter a ambiguidade como estrutura central, exatamente, por não manter nenhum traço da intenção do autor, pois a obra o exclui: “O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de ‘afastamento’” (BLANCHOT, 1987, p. 14). É certo que o texto de Blanchot não fez tanto sucesso na época em que foi publicado como ocorreu a Barthes, mas é certo, também, que Barthes era leitor de Blanchot, o que não descarta uma possível influência intelectual.

Em relação à *despersonalização*, o escritor, ao ceder à exigência da literatura, se despe de seus conceitos previamente formulados pelo mundo para se metamorfosear em

sua forma indeterminada, mais próxima da ambiguidade literária e mais próxima de uma forma que posteriormente lhe negará a autoridade sobre aquilo que escreveu. Caso se escreva, se escreverá através da perda do nome de quem se aventura a escrever, perda que o leva à particularidade do *ele*: “Nós escrevemos para perder nosso nome, o querendo, não o querendo, e decerto nós sabemos que um outro nos é dado necessariamente em retorno, mas qual é ele?” (BLANCHOT, 1973, p. 53). Perda do nome que ratifica a renúncia ao *eu*.

O *ele* é o indeterminado, o derradeiro acusado, aquele em que se aplica a lei, mas é, também, aquele que escapa à lei, que não pode ser apanhado ou enclausurado. O *ele* é o eterno escoamento sem fim. Blanchot, em *Le pas au-delà*, comenta sobre a indeterminação do *ele*, iniciando a sua fala com o comentário sobre a não-contabilidade do *ele*, algo que aparentemente é banal, mas que, do ponto de vista lançado pelo crítico, surge como uma ideia que nos possibilita uma reflexão sobre aquilo que podemos ver, mas que não podemos contar ou apreender em toda a sua totalidade:

«Eles» é a maneira na qual (ele) se liberta do neutro tomando emprestado à pluralidade uma possibilidade de se determinar, por ali voltando comodamente à indeterminação, como se (ele) pudesse encontrar ali o índice suficiente que lhe fixaria um lugar, aquele, muito determinado, onde se inscreve todo indeterminado. (BLANCHOT, 1973, p. 10-1)

Duas formulações são interessantes no comentário de Blanchot: a determinação que encontramos nos *eles* — elementos que podem ser contáveis, e mesmo estipuláveis, que nos dão a segurança de estarmos trabalhando com algo mensurável, ou melhor, com algo que pode ser dado como resultado de nossas investidas matemáticas e sociais — não pode ser vista na indeterminação do *ele*. O *ele* guarda uma significação diferenciada que, estranhamente, não pode ser vislumbrada na quantidade exposta pelos *eles*, uma vez que no *ele* se concentra a neutralidade da palavra, como também o seu acaso: “o «ele», o neutro, o ausente encarna essa vigilância à escuta de sua própria linguagem.” (BIDENT, 1998, p. 324).

O neutro blanchotiano não se restringe somente em negar isso ou aquilo, bem como não se restringe a afirmar a existência disso ou daquilo, mas abdica das possibilidades de escolha. É, como diria Derrida, o passo mais além de qualquer ato dialético de escolha ou de possibilidade costumeira: “Nós poderíamos chamar aqui todos os textos de Blanchot sobre o neutro — o *nem-nem* mais além da dialética, perfeitamente, mas também mais além da gramática negativa que a palavra neutro, «*ne*

uter», pareceria indicar.” (DERRIDA, 1998, p. 121). O neutro é a potencialidade de tudo negar, não negando, e de tudo afirmar, não afirmando, afastando-se do que é possível ou palpável para obter, no infinito, um espaço de permanência. Desse modo, se afastando do que é possível, o neutro se afirma como o espaço do *ele*, que, conseqüentemente, é o espaço da literatura, pois a narrativa literária, como salienta Blanchot, não faz escolhas imediatas, não opta por transmitir uma verdade e nem suporta a existência de uma intenção. A ambigüidade, que afasta a superficialidade do texto poético, produz um conjunto de relações que impossibilita a investida de uma leitura de cunho mais politizador ou panfletário. O neutro é afastamento, e não escolha:

(ele) se pronuncia sem que exista posição ou destituição da existência, sem que a presença ou a ausência o afirme, sem que a unidade da palavra venha liberá-lo do entre-dois onde ele se dissemina. (ele) não é «isso», mas o neutro que o marca (como (ele) chama o neutro), o reconduz em direção ao deslocamento sem lugar que o destitui de todo lugar gramatical (BLANCHOT, 1973, p. 52)

Na passagem, não muito simples, do *eu* ao *ele*, o escritor perde o poder de dizer *eu* para se multiplicar em vários *ele*. Deve-se a essa transformação a não-intenção do autor, visto que não é o homem social quem escreve o texto literário, e sim o homem participante de um mundo ficcional. Do mesmo modo que o personagem é um ser fictício acordado com o engano e com a mentira, aquele que escreve o texto literário também o é: “Do ponto de vista da obra (do ponto de vista de suas exigências que descrevemos), vê-se claramente que ela exige um sacrifício por parte daquele que a torna possível. O poeta pertence ao poema, só lhe pertence se ele permanece nessa livre pertença.” (BLANCHOT, 1987, p. 236-7). É aderindo ao sacrifício de se perder no emaranhado textual que a escrita pode se tornar possível, e até mesmo produzida, pois, caso não haja a entrega, não haverá escrita literária. É necessária a perda de direção, a disposição para errar sem destino certo ou rota demarcada. É imprescindível para os aventureiros da escrita literária a entrega ao jogo imposto pela literatura. Desse jogo, surge, sem que o escritor se aperceba, o seu parceiro de escrita, aquele que o destituirá do espaço literário para ocupar o seu lugar, o *ele* que é o próprio escritor tornado elemento fictício:

Se eu escrevo ele, o denunciando antes que o indicando, eu sei ao menos que, longe de lhe dar uma posição, um papel ou uma presença que o elevaria acima de tudo o que pode designá-lo, sou eu quem, a partir dali, entro na relação onde «eu» aceita se imobilizar numa identidade de ficção ou de função, a fim de que possa se exercer o jogo da escritura (BLANCHOT, 1973, p. 11)

O escritor, ao partilhar do espaço literário, se lança ao seu texto como o fez Orfeu ao se lançar à visão de Eurídice, mesmo sabendo que iria perdê-la. De acordo com Blanchot, em sua leitura do mito de Orfeu, no texto “O olhar de Orfeu”, do livro *O espaço literário*, Eurídice se configura como a arte em geral, que, perdida nos infernos, deve permanecer na noite obscura dessa região. Já Orfeu, o artista, o verdadeiro herói no moldes blanchotianos, deve ser aquele que se perde com a sua obra, aquele que se aventura pelos infernos para permanecer, mesmo desaparecendo, com a sua arte, eternamente fascinado por ela:

A inspiração é o movimento da obra que vai em direção ao seu fracasso. Mas o fracasso da obra é primeiro o fracasso de Orfeu. Erro inelutável para o escritor que procura ir em direção à essência de sua obra, em direção às suas profundezas, em direção aos seus abismos. Nesse movimento do desejo, a essência se torna a não-essência, e a realidade o irreal. (LILTI, 2007, p. 154-166)

O escritor deve olhar, deve se voltar para trás. É necessário o risco e a perda contida nesse risco. É necessário permanecer do lado obscuro onde se encontra a sua amada, mesmo que para isso seja imprescindível permanecer no inferno: “Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna.” (BLANCHOT, 1987, p. 173). Em sua escolha pela literatura, o escritor é absorvido pela produtividade da palavra literária, que o leva a uma nova consciência de mundo ficcional. Em sua entrega, as palavras literárias tomam o seu corpo, invadem a sua alma, tornando-o escritor, percorrendo as suas veias como se não mais existisse sangue, mas somente elas, absolutamente elas. As palavras devastam o seu corpo da mesma forma como arquitetam a sua escrita. As palavras se auto-tatuam em sua pele, desfigurando-o, despersonalizando-o, decompondo-o em vários elementos literários, transformando *eu* em *ele*.

Acompanhado pelas belas Sereias, o escritor blanchotiano reafirma o seu desejo em ainda permanecer no jogo da escrita literária. Quando se aposta com a literatura, pode-se pensar numa competição injusta ou desequilibrada; todavia, o escritor, ao apostar com a literatura, está no mesmo nível de qualquer outro escritor, podendo dispor da sorte, caso a tenha, como qualquer outro poderia dispor. A sorte estabelece o mesmo nível para todos os apostadores, alguns podem apostar menos, outros mais; porém, todos dispõem da sorte igualmente, indeterminadamente. É o caráter indeterminado da sorte que faz com que todos avancem no jogo, ela os incita a jogar/escrever. É a partir

dela que os escritores sentem a vontade de apostar, embora a sorte não esteja, de fato, com nenhum dos jogadores: “E o jogo não se endereça a ninguém em particular. Aquele que tem a sorte não a tem e não a tem para ele mesmo nem em razão dele mesmo.” (BLANCHOT, 1973, p. 39-40). O objetivo da ideia da sorte é exatamente incitar a escrever, é incitar ao jogo. A sorte faz com que todos avancem no jogo, que dêem seus lances, não sabendo, muitos deles, que a aposta nada valerá e que o restante do jogo já se encontra viciado: “Escrever é o interminável, o incessante.” (BLANCHOT, 1987, p. 17). Contudo, o escritor, aquele que realmente é escritor na visão blanchotiana, permanece no jogo, buscando cada vez mais jogar e apostar, mesmo sabendo que está diante de um jogo de pura má sorte e de erro.

A partir de sua perspectiva do espaço literário, Blanchot nos apresenta um modo de interpretar a literatura a partir dela mesma, deixando de lado o caráter mediador do mundo para se dedicar completamente ao discurso literário sem qualquer estratégia e sem qualquer elemento exterior ao próprio texto literário, basta lembrarmos que, em sua concepção, a literatura é. Ao optar pela literatura enquanto espaço produtivo, Blanchot produz uma obra crítica capaz de se identificar com o próprio objeto ficcional analisado, compactuando de características, também, literárias, como, por exemplo, a ambiguidade e o recurso a figuras de linguagem: “O crítico não se porá diante dela [obra] como um explicador de ambiguidades mas como um desenvolvedor de ambiguidades, isto é, como um escritor.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 78-9). Ao incorporar a linguagem poética na construção de seu próprio discurso ensaístico, a escrita blanchotiana acaba por se tornar tão plural e produtiva quanto uma narrativa propriamente ficcional.

A postura de Blanchot é da ordem da entrega, de se deixar falar através da voz narrativa do texto escolhido para análise, afastando-se do procedimento, ainda em voga, de alguns críticos literários que preferem os seus métodos de estudo ao texto que será interpretado, fazendo da literatura, por vezes, um simples instrumento de determinada corrente crítica literária. De maneira oposta, Blanchot deseja vislumbrar cada narrativa em sua constituição própria como espaço ficcional, como elemento literário, conferindo especial atenção a cada movimento de linguagem que aparece nesses discursos, dando-lhes uma atenção diferenciada, pois, por mais que reunidos os textos sejam literatura, cada um, em sua particularidade, apresenta uma parte desse todo ficcional.

De sua escrita ensaística se ouve o canto das Sereias pelo qual o escritor Blanchot se deixou perder. Ele, igualmente a Orfeu, olhou a sua arte. Ele não poderia negligenciá-la. Ele precisava olhá-la uma única vez. Houve, decerto, muito desejo e

muitas perdas. Todavia, nada mais lhe seria tão gratificante quanto o seu afundamento para sempre fatal na companhia das belas criaturas.

### Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot – Partenaire invisible*. Paris: Éditions Champ Vallon, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Gallimard, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure – Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999, p. 206.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.
- LILTI, Ayelet. “L’image du mort-vivant chez Blanchot et Kafka”. *Revue Europe*, 940-941: 154-166 Paris, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.