

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Gilmar Frausto

Uma paixão inútil
escrita e literatura em Blanchot

Bacharelado em Filosofia

São Paulo
2023

Gilmar Frausto

Uma paixão inútil
escrita e literatura em Blanchot

Relatório Final do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia sob a orientação do prof. dr. Jonnefer Francisco Barbosa.

São Paulo

2023

À Marilda Borges Monteiro (em memória)

RESUMO

FRAUSTO, Gilmar. **Uma paixão inútil**, escrita e literatura em Blanchot.

Este trabalho levanta questões sobre a literatura e a escrita que acompanham o pensamento do escritor francês Maurice Blanchot. A partir de sua visão sobre o romantismo, pretende-se estabelecer sua concepção sobre arte naquilo que o movimento traz enquanto mudança significativa no interior da linguagem, analisando as razões pelas quais a experiência literária adquire uma forma absolutamente nova, diferente da qual esteve subordinada no passado. Procura-se também analisar em que instância o pensamento de Blanchot diferencia-se do diagnóstico hegeliano sobre o fim da arte, evidenciando seu trabalho crítico diante esse juízo que se mostrou incontornável, tanto para si quanto para seus contemporâneos. Por fim, analisamos um trabalho literário do próprio autor, o conto *A loucura do dia*, onde propomos uma reflexão sobre seu movimento de escrita e a relação com o neutro.

Palavras-chave: literatura; arte; Blanchot; palavra; escrita.

ABSTRACT

FRAUSTO, Gilmar. **A useless passion**, writing and literature in Blanchot.

This paper raises questions about literature and writing that accompany the thinking of French writer Maurice Blanchot. Based on his vision of romanticism, the aim is to establish his conception of art in terms of what the movement brings about as a significant change within language, analyzing the reasons why literary experience acquires an absolutely new form, different from the one to which it has been subordinated in the past. We also try to analyze how Blanchot's thinking differs from the Hegelian diagnosis of the end of art, highlighting his critical work in the face of this judgment, which proved to be unavoidable, both for himself and for his contemporaries. Finally, we analyze a literary work by the author himself, the short story *The Madness of the Day*, where we propose a reflection on his writing movement and his relationship with the neutral.

Keywords: literature; art; Blanchot; word; writing.

SUMÁRIO

I.	Introdução.....	6
II.	O romantismo.....	8
III.	Uma paixão inútil.....	16
IV.	A loucura do dia, o neutro.....	20
V.	Considerações finais.....	28
	Referências.....	30

I. Introdução.

“Admitamos que a literatura comece no momento em que a literatura se torne uma questão”

Maurice Blanchot

Da *questão inaugural* onde os efeitos da palavra escrita irrompem, no que se refere a criação de um espaço imaginário – tanto na literatura quanto na filosofia – parecemos ter contato com um elemento simultaneamente depreciativo e vital. Ao menos suspeitamos depreciativo pela hostil renúncia de certeza que a experiência existencial revela, pela desconfiança insistente, petulante, inerente à vitalidade. Vital por um impulso criativo que só pode residir *na* questão e na infinitude de sua repetição. Não por uma vontade em repetir-se, propriamente, como que de forma caprichosa, mas pelo contumaz desejo em fazer a questão permanecer aberta. A reformulação da questão como um esforço para que a repetição não se perca em si, mas simule ou dissimule a todo momento seu processo de abertura como uma “nova” questão é uma espécie de liberdade em obra. Essa liberdade é indissociável de uma interrogação radical.

Partiremos disso que, no decorrer do pensamento ao qual Maurice Blanchot nos revela – e parece examinar de forma tão atenta e singular – aparece como uma questão. Do que se trata? Que quer dizer que, ao tornar-se uma questão, a literatura instaura o momento que a inaugura? De que forma pode-se elaborar sobre sua relação com o que aqui chamamos de liberdade? É à volta desses enunciados que o trajeto deste texto se inicia, articulando e tomando emprestado seus conceitos de maneira a explicitar sua compreensão de arte a partir do Romantismo e a criação de um espaço literário. Ao situar o contexto histórico e filosófico no qual o movimento romântico se faz, o que se pretende é destacar sua importância e suas consequências no campo do sensível, das quais Blanchot acredita serem responsáveis para que a literatura se abrisse a uma experiência inteiramente outra da qual esteve subordinada no passado.

Ao falarmos sobre essa experiência que a palavra literária proporciona quando se torna uma questão, não poderemos deixar de ter sempre ao lado perguntas que se endereçam propriamente ao fazer literário, isto é, a escrita, ao escrever. O que leva o escritor a “tomar a pena”, reter-se no indefinido e laborioso tempo da obra? O que é esse espaço imaginário que a literatura erige, de maneira que ficamos suspensos na indeterminação se somos nós que o habitamos ou se é ele quem nos habita?

Especular sobre essa exigência imperiosa que emana daquilo que se coloca diante de nós como obra é dar as mãos com a necessidade de sua própria realização. Ao mesmo tempo em que, na revelação de sua exterioridade, enquanto algo a ser descoberto por uma relação de alteridade, quem escreve tem diante de si uma linguagem que contém certo tipo de magnetismo, operando quase como uma força centrípeta, da qual dificilmente se pode passar ileso ou estar imune no encontro com a violência que a obra pode implicar – esse empuxo a nos compelir para o seu centro – sem que ao menos se levante uma questão sequer. Veremos adiante os pormenores que fazem com que essa questão, de acordo com a concepção literária de Blanchot, esteja colocada para além da vontade de reluzir a interioridade de um autor, como se a obra fosse a significação maior das angústias daquele que cria e, inferidas no papel, estivessem colocadas para que decifremos o conjunto de palavras que compõem a exposição mais profunda de sua subjetividade. O que se evidencia, no limite e em contraposição a uma leitura apressada que se possa ter de um objeto de arte, é o direcionamento que tal questão – se ali contida – faz à linguagem em si.

II. O romantismo

É no romantismo que a literatura parece dar seus primeiros passos em direção aquilo que seria revelar em si mesma uma realidade particular. Essa leitura blanchotiana já tem por especificidade um entendimento singular do próprio movimento, embaralhando posições historicamente consolidadas por uma certa tradição do pensamento. Nascido na Alemanha, o romantismo – que mais tarde ganha notável percurso na França – tem desde sempre em sua órbita um conjunto de discursos ambivalentes a seu respeito. Vozes dissonantes lançadas dos mais variados lugares de pensamento que buscaram reivindicar ou negar sua importância. Desta fortuna crítica que pode incluir tanto a família real prussiana do século XIX, teóricos literários do nazismo, quanto Lukács ou Ricarda Huch, o pensamento que talvez mais envolva as questões em que Blanchot trabalha venha posteriormente, com a assimilação do movimento pelos poetas surrealistas e na descoberta do que nele há de efetivamente novo: “a poesia, força de liberdade absoluta.” (Blanchot, 2010, p. 101)

Fortemente influenciado pelas revoluções burguesas do final do século XVIII, o romantismo nasce sob um contexto de radicais transições políticas e estéticas. Nosso interesse pela categorização que historicamente a ele se atribuiu se insere aqui como a possibilidade de uma diferenciação conceitual. Isto posto, deve-se dizer que o romantismo ramifica-se conceitualmente, havendo em seu interior uma instância *histórica* – referente ao movimento artístico e literário datado – e a instância *psicológica*: onde se faz presente um modo de sensibilidade. (Benedito Nunes, 1985, p. 51)

Este modo de sensibilidade da instância psicológica no movimento romântico estaria carregado de humanismo, relacionando o sentimento de uma época a voz poética, de forma a tentar evidenciar uma exaltação da expressão dos sentimentos e emoções contraditórias que carregam a atividade literária de intimidade. Como se da constituição mais interior, que pesa o âmago do poeta em conflito – do literato, do artista – se revelaria agora como força criadora. Benedito Nunes, em seu texto *A visão romântica*, escreve:

A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire.

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contem o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. (Nunes, 1985, p. 51 e 52)

Diante de uma obra, alçada então ao posto de objeto de arte, o sentimento predominante, como uma espécie de evidência do estado de conflito interior do autor é o que traz ao romantismo a característica de subjetivismo, momento em que esta subjetividade se afirma e encontra seu auge. Este sentir concretizado na história, marca seus passos sobre o predomínio da conflituosidade inerente a uma certa condição humana que o movimento romântico acreditou que poderia ser alçado a categoria universal. O romantismo é, de fato, um movimento de contradições, onde o dualismo e o conflito estão visceralmente incutidos na criação, o que de certo muda com a leitura de Blanchot, é afirmar categoricamente que o romantismo é, antes de tudo, uma aposta política. O que não quer dizer que se possa retirar de cada atributo que caracteriza os elementos de oposição como conteúdos ideológicos imprescindíveis;

Uma tal maneira de ver exprime uma escolha deliberada. Decide-se considerar certos traços como de pouca importância, e outros como os únicos autênticos: como acidental o gosto pela religião, como essencial o desejo de revolta; como episódica a preocupação com o passado, como determinante a recusa da tradição, o apelo ao novo, a consciência de ser moderno; como um traço momentâneo as inclinações nacionalistas, como um traço decisivo a pura subjetividade que não tem pátria. (Blanchot, 2010, p. 102)

Dentro das premissas que poderíamos nos deter, individualmente, e esmiuçar um regime de importância – ou mesmo de que são igualmente necessários para compor a identificação do movimento de fato, como fazem os exemplos citados – prefere-se aqui revelar justamente o próprio jogo das oposições para traçar o gesto dominante do romantismo, “a necessidade de contradizer-se, a cisão, o fato de estar dividido”. Nesse prisma, que não tem por impulso a avaliação caso a caso, ou mesmo essa matização sutil dos elementos até então ideológicos,

palavras como “*acidental*” – o gosto pela religião; “*essencial*” – o desejo de revolta; “*episódica*” – a preocupação com o passado; são um modo de sustentar certa ambivalência não só no próprio discurso como no movimento em questão, onde falar sobre determinado assunto tão contraditório parece exigir uma outra forma que não exclusivamente assertiva. Um modo inclusive de se reaver com a crítica literária, onde essa possa abranger essas diferenças de perspectivas.

Nesta relação entre literatura e política, a influência da revolução de que aqui falamos, não se relaciona efetivamente ao conteúdo filosófico emanado pelos oradores revolucionários, mas pela revolução enquanto acontecimento puro da história. A saber: a suspensão do tempo; das estruturas coercitivas do Estado monárquico que sustentavam a lei e a fé; o encontro com a negatividade; a pura *possibilidade*; a liberdade como valor absoluto. Foi a revolução *em pessoa* que deu aos românticos essa forma nova que se constitui numa exigência declarativa, “o brilho do manifesto”. Ainda que os oradores revolucionários significassem os porta-vozes da recusa, da negação dos modos tradicionais até então de se fazer política, estes estavam em plena concordância com o alinhamento formal dos clássicos, com os modelos de um dia brilhante atado a tradição. O que traz a mudança expressiva na forma estética são os “*acontecimentos que são declarações: o terror*” – essa linguagem feita História – terrível não simplesmente pelas cabeças cortadas nem pela possibilidade de ser reduzida a um mero fato histórico, mas pela significação enfática, evidente, da violência constituída agora como linguagem inflamada pelo manifesto.

A forma da revolução, antes do conteúdo que a delinea, é o que altera o estatuto da escrita. A voz, nessa literatura que floresce do elã revolucionário não é a voz do poeta, mas a voz da própria linguagem, pois é na forma declarativa que a manifestação da palavra se revela – a seu próprio modo – e se desvincula da função de dizer. A palavra manifesta-se por si própria no momento em que ela toma consciência de seu próprio ser, no momento em que ela *aparece* antes que se atribua a ela o dever de representar, isto é, antes que ela faça compromisso com a utilidade. Aquilo que ficou conhecido como o ápice do subjetivismo na literatura, tem na destituição deste vínculo utilitário que mediava uma representação da realidade, o encontro com uma forma que inaugura outra realização criadora. Em lugar de predispor-se a significar essa realidade por meio da escrita, a literatura funda a si mesma – e a todo momento, infinitamente – sua realidade própria.

De um lado, a arte e a literatura parecem não ter mais nada a fazer a não ser manifestar-se, isto é, indicar-se de acordo com o modo obscuro que lhes é próprio: manifestar-se, anunciar-se, numa palavra, comunicar-se, eis o ato inesgotável que institui e constitui o ser da literatura. (Blanchot, 2010, p. 107)

Essa consciência adquirida gesta no interior da linguagem uma realidade particular, realidade que não é mais puramente personalista e que, destituída da funcionalidade que outrora lhe foi atribuída, tudo pode. Manifesta-se agora no ato inesgotável da própria manifestação. Nessa manifestação o que *aparece* é a própria literatura, de modo que nela se encontra o *ser* da linguagem, encerrada em si mesma, instaurando um espaço onde a palavra *é*, não mais como meio de representar as coisas no mundo, de dizer, num esforço, como as coisas são tal qual como são. Nesta literatura, para Blanchot – “a fala é *sujeito*” – acontecimento pleno do real.

Essa força de autorrevelação é uma conquista no interior da literatura, enquanto *o que* a literatura pode. Este espaço literário pode relacionar-se com a ação concreta na história, tal qual a revolução, apenas pela capacidade de suspensão, pela passagem imediata do nada ao tudo enquanto ato absoluto, nada mais. Enquanto pura negatividade que é potência geradora, eis sua limitação e seu domínio. O ato imaginário então, enquanto aquilo que erige um espaço no campo simbólico, é um nascedouro de realidades. É desta forma contraditória que Blanchot pode encontrar no movimento romântico – comumente reconhecido enquanto expressão pura do Eu, ápice do subjetivismo – a fala *da* própria linguagem poética, uma fala não transitiva, onde o sujeito precisa desaparecer para que aparição do ser da linguagem venha à tona. Esta é precisamente a essência não romântica do romantismo, justamente por não ser uma característica do mesmo, mas por revelar seu movimento essencial.

Pode-se muito bem dizer que, nesses textos, encontramos expressas a essência não romântica do romantismo e todas as principais questões que a noite da linguagem contribuirá a produzir à luz do dia: que escrever é fazer obra de fala, mas que essa obra é não obrar; que falar poeticamente é tornar possível uma fala não transitiva que não tem por tarefa dizer as coisas (desaparecendo naquilo que ela significa) mas sim (se) dizer deixando (se) dizer, sem no entanto fazer de si própria o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (Blanchot, 2010, p. 109)

A questão da literatura está indissociável da aparição do ser da linguagem, desses movimentos contraditórios que compõem o romantismo e nos deslocamentos que eles produzem, “contradições que contribuem para fazer da literatura não mais uma resposta, mas uma questão” (Blanchot, 2010, p. 110). Esta outra relação com a poesia, com a palavra escrita, que não se move no pensamento irrefletido, mas – ao exemplo que Blanchot toma de Friedrich Schlegel – “na forte tensão de uma consciência que deseja compreender o que descobre.” (Blanchot, 2010, p. 102)

Essa consciência que o poeta romântico deseja alcançar diante daquilo que se dispõe está vivamente contida naquilo que o romantismo tem de mais excessivo, o excesso de pensamento, a busca irrequieta pelo sentido da poesia e da arte. É a consciência desfigurada de onde não mais reside unicamente a moralidade, mas a consciência poética e, ao mesmo tempo, a poesia que quer se tornar consciência. Que a excessividade seja uma marca do romantismo, isto admite-se, mas Blanchot deduz que há algo de surpreendente que essa excessividade não seja, a rigor, do instinto, de uma natureza impetuosa de um espírito repleto de virtude, mas especialmente uma febre que em vertiginosa intensidade se debruça por sobre a poesia na intenção de capturar o seu sentido. Pode se dizer, igualmente, sobre a captura de um movimento do sentido que gira em torno de um saber próprio da consciência. “Naturalmente, não se trata mais aqui de arte poética, saber anexo: é o âmago da poesia que é saber, é sua essência ser busca e busca de si própria.” (Blanchot, 2010, p. 104) Há aqui também uma espécie de antídoto, um protesto contra a ideia de um gênio em turbulência. A escrita é algo a ser apreendido, não é fruto de um dom ou, mesmo que seja, isto pouco tem importância no momento em que se compreende que se trata de um ato refletido.

A marca do romantismo, a complexidade que compreende sua identidade, vale-se dos elementos em contradição que a um só tempo desvela uma contingência que une sua proposição – o suposto controle narrativo que os poetas românticos um dia sonharam – e o seu movimento essencial que não se dispõe propriamente da intenção de seus idealizadores, isto que Blanchot chama paradoxalmente de essência não romântica do romantismo. No que tange a valorização do subjetivo, da voz interior do poeta, há a revelação da escrita como Coisa autônoma: aparição do ser da linguagem, o que há de mais profundo que se revela na superfície; o excesso de sentimento, o excesso de pensamento, onde a razão se faz no horizonte com grande entusiasmo, marcas do Iluminismo; e então *a busca pelo absoluto, a arte do fragmento*. Sobre este último, sua importância destaca-se, diante da tomada de consciência que a literatura faz de si própria – manifestando-se e encerrando-se nesta manifestação – reivindicará:

[...] não apenas o céu, a terra, o passado, o futuro, a física, a filosofia – isso seria pouco -, mas tudo, o *todo* que *age em cada instante, em cada fenômeno* (Novalis): sim, tudo; mas leiamos bem: não cada instante tal como ocorre, nem cada fenômeno tal como se produz, somente o todo que age misteriosa e invisivelmente em tudo. (Blanchot, 2010, p. 107)

Nesse sentido, o romantismo enquanto acontecimento da consciência poética não se pode resumir a uma escola literária, um corpo estilístico ou mesmo um momento marcante na história da arte, Blanchot dirá que o romantismo inaugura uma época,

a época em que todos se revelam, pois, por seu intermédio, entra em jogo sujeito absoluto de toda revelação, o “eu” em sua liberdade, que não adere nenhuma condição, não se reconhece em nada de particular e só está em seu elemento – seu éter – no *todo* em que está livre. (Blanchot, 2010, p. 107)

Os poetas românticos desejavam romantizar o mundo, universalizar-se historicamente. Criar uma escrita que mediasse o pensamento que busca estabelecer de forma imperiosa a totalidade sobre as coisas, criar um romance total que abarque o todo e que nele o todo se dissipe. Empreitada que Blanchot entende como algo com o qual os poetas somente poderão se contentar em forma de fábula e, que também de forma fabulosa, Novalis terá criado “numa estranha síntese de inocência abstrata e de saber aéreo” (Blanchot, 2010, p. 111) a arte do fragmento. Eis, talvez, do romantismo, sua maior inventividade de fato. Na busca em absolutizar o todo do mundo – e do que dele se pode imaginar além – cria-se uma realização modular que movimentava o todo na mesma medida em que o interrompe. Essa fala fragmentária de modo algum se propunha a arruinar a comunicação, mas, ao contrário, torná-la absoluta porquanto que o fragmento tem por excelência o potencial de exprimir simultaneamente pensamentos diferentes ou mesmo opostos. Espécie de mimesis da comunicação imediata, sua expressão mais verdadeira, que encontra na desordem um lugar possível e do qual não exclui por completo a totalidade, mas a ultrapassa. É, de certa forma, talvez o momento em que a consciência moderna tenha atingido seu maior feito profético. Profecia que nada herda do misticismo seu método, dado que na tentativa de poetizar o mundo, era preciso garantir a poesia

seu estatuto reflexivo, pressupor o trabalho do pensamento na comunhão entre a sensibilidade estética e o trabalho de reflexão.

No desejo de criar uma arte que pelo romance se universalizasse, os românticos acabam por criar a arte do fragmento. Desta permissão de descontinuidade, de uma forma inacabada, pode-se dispor da condição de dizer e contradizer-se num só lugar, em seus diversos momentos. Talvez, essa vontade de síntese na impossibilidade de ser sintético tenha na comunicação direta o encontro com um entendimento peculiar, igualmente inacabado, do leitor (sempre em desaviso), da forma partida de quem escreve, o Eu fragmentado. No entanto, esse estilhaçamento pelo fragmento, conciso pela forma que deseja ter, tal e qual uma frase perfeita, inteligível, não deixa de se demonstrar obscuro, pela ambiguidade e polissemia que seu conjunto se abre. É como deixar claro para o leitor que uma totalidade fora buscada, mas que por uma franca decisão se tenha dela largado mão. A arte romântica também não se faz sem ironia, já que a forma descontínua do fragmento, e somente ela “pode fazer coincidir o discurso e o silêncio, a brincadeira e a seriedade, a exigência declarativa, até mesmo oracular, e a indecisão de um pensamento instável e compartilhado, enfim, para o espírito, a obrigação de ser sistemático e o horror do sistema [...]” (Blanchot, 2010, p. 111)

Esse desafio que se colocava ao leitor era algo já esperado pelos próprios escritores, que reconheciam no que estavam fazendo a incoerência com o tempo presente, de maneira que era pretendido criar leitores futuros. Apenas os séculos que se procederiam saberiam ler fragmentos, diziam. Novalis reconhece no desenvolvimento da imprensa algo que pode indicar esta pretensão romântica no que significaria uma escrita plural: jornais que são livros feitos por um conjunto de pessoas, em comum, como uma pessoa múltipla que em sua unidade externa uma pluralidade de vozes. Blanchot também retoma as reflexões de Schlegel quando o mesmo disserta sobre a impossibilidade de oferecer uma amostra de sua personalidade que não seja na forma de um sistema de fragmentos, uma vez que o que o próprio compreende como sua personalidade se relaciona com este tipo de qualidade. Uma breve obra de arte, o fragmento; uma imagem de ouriço – que perfeito em si mesmo, pode isolar-se de todo o universo a sua volta – um sistema fechado em si, a ausência de sistema: elementos que constituem o estilo e a verdadeira possibilidade de Schlegel para com a escrita, sua própria natureza.

Diante disso, Blanchot entende que o fragmento se encaminha para o aforismo, uma frase perfeita, pressentida e realizada antes que tal forma fosse remetida a Nietzsche. Nesta forma concentrada a que o fragmento assume enquanto texto, seu centro está somente em si próprio e

não no conjunto ao qual outros fragmentos possam coabitar. Essa maneira que sugere seu significado em si mesmo, não pretende tornar mais difícil ou inviabilizar “uma visão de conjunto ou mais frouxas relações de unidade, mas a tornar possíveis relações novas que se excetuam da unidade, assim como excedem o conjunto” (Blanchot, 2010, p. 112). É a partir desse jogo em que o romantismo se insere, enquanto implicância decisiva num novo modo de fazer dizer o que antes, por contradição, pretendia ocultar-se e, graças a conquista da voz declarativa, quando a literatura torna-se a manifestação de si própria “irá daí em diante levar dentro de si essa questão – a descontinuidade ou a diferença como forma.” (Blanchot, 2010, 112)

III. Uma paixão inútil

Se a arte se definir enquanto atividade e, principalmente, se medida pela eficiência que a modernidade instituiu para si como projeto, como uma tarefa a ser realizada na história – mobilizando e transformando seu curso, para bem ou para mal – não tardará muito para que se constate que a arte age mal e age pouco. Foram muitos os poetas que meditaram sobre a questão, e a leitura que Blanchot faz de Hölderlin, por exemplo, deixa claro que sua posição acompanha este princípio. Se o momento histórico clama por intervenção, onde algo deve ser feito com a pujança da imediação, de efeito palpável, fica evidente que não é na ação artística que se buscará recurso. Potência que pouco tem a oferecer, afinal, o que é que justificaria fechar-se num quarto para escrever? “Se o reino das trevas irrompe a *viva força*” – isto é, se nas horas decisivas a atividade artística se mostra insuficiente para responder as irrupções do movimento da história, “[...] então joguemos nossa pena sobre a mesa e cedamos ao apelo de Deus, lá onde a ameaça for maior e a nossa presença mais útil.” – dirá o poeta alemão, em 1799, frente ao perigo que a Revolução corria. (Blanchot, 2011, p. 232)

No passado, se consagrada por um sentido supremo, isto deve justamente ao fato de que a arte não estava a serviço deste mundo, mas ao mundo onde os deuses falavam aos homens tomando emprestadas suas palavras – sobretudo, um mundo fora do tempo. Certamente aí se assegurou sua eficácia não contrastante ao momento histórico, sua reserva de legitimidade; sua importância não valorada por seu valor de troca, sua capitalização, mas pelo empenho fundamental na *obra humana* em geral e que, mediante isso, fora durante séculos glorificada por se aproximar, por realizar a verdade do Espírito. E se ainda hoje o juízo de Hegel – de que “a arte é, para nós, coisa passada” – não passa sem causar rumor, é por uma vontade totalizante que compreendia que a atualidade da arte evanesce na mesma medida em que já não satisfaz a busca pelo Absoluto. E por que podemos afirmar – e devemos considerar, com a devida seriedade – que ele não falava de forma leviana?

[...] apenas isto, precisamente: que a partir do dia em que o absoluto se tornou, conscientemente, trabalho da história, a arte deixou de ser capaz de satisfazer a necessidade de absoluto: tudo o que ela tinha de autenticamente verdadeiro e vivo pertence agora ao mundo e ao trabalho real no mundo. (Blanchot, 2011, p. 233)

O trabalho real do mundo, de onde agora a arte também é fruto. Diante seu diagnóstico – enunciado enquanto certeza histórica, no mesmo tempo em que o romantismo imprimia, com obras consideráveis, um novo paradigma para a arte – Hegel está consciente do isolamento subjetivo que o artista enfrenta apartado do império da Lei no Estado moderno. A arte já não é mais capaz de nos fazer ajoelhar, já não responde aos valores mais elevados das necessidades humanas (o Absoluto), e está destituída de seu papel político (no limite, destituída de ser a correspondente da moral que representa a vontade do Estado). Destronada, seu lugar é de alguma forma superado pela filosofia e pela religião, pois deixa de ser a mediação entre os indivíduos e o Espírito. O fim da arte tal qual antes se conheceu, é um julgamento que encerra sua *atualidade*. Numa sociedade devidamente organizada por um Estado hegemônico, com os primeiros efeitos da revolução industrial sobre a realidade que irá dobrar-se ao prosaísmo, o lirismo romântico não encontra o ensejo onde antes teve seu apogeu, não sem que o poeta se afaste do real por inteiro. Para Hegel, o que está relegado a arte no presente é ser a possibilidade do acesso ao passado, como um arquivo da obra humana em geral, testemunho da vida anterior do Espírito, e se a atividade da arte não satisfaz mais a busca pela verdade (ou do divino, idêntica para Hegel), quer dizer simplesmente que essa reminiscência que a arte se tornou está reservada a um lugar subsidiário, um produto meramente acessório, ou seja, converte-se em objeto estético.

Considera-se que Hegel estava certo sobre este esvaziamento da arte pelo trabalho da história. Contudo, para Blanchot, há uma ingenuidade em considerar apenas a apreciação da atividade artística no que consiste e faz dela apenas uma atividade e não uma paixão inútil. De fato, não há aqui somente uma questão endereçada a linguagem, mas uma questão com a qual muitos tentaram responder e encerrar de forma definitiva. Não somente como Hegel, mas como alguns dos contemporâneos de Blanchot, que também viram a necessidade de trabalhar com as consequências desse diagnóstico, onde as principais interlocuções encontram-se em Heidegger e Sartre. Principalmente no que diz respeito a tentar restituir a potência da arte como intervenção na história e sua relação com a política. Em seu livro “Perder por perder (e outras apostas intelectuais)”, Eduardo Pellejero relembra como desde o princípio do que se tem registro de uma filosofia da arte, em suma, da reflexão estética, há uma questão que sempre girou em torno de um discurso “que procura articular filosoficamente uma tensão irreduzível entre a poética da política (isto é, os estilos de articulação do comum) e a política da poética (isto é, as formas de intervenção da criação artística).” (Pellejero, 2017, p. 20)

Heidegger, “procurando restituir o sentido profundo da arte para a práxis humana” (Pellejero, 2017, p. 22), propunha destruir a estetização da arte como finalidade puramente contemplativa da noção de belo, assentindo que a obra de arte advém de uma verdade que se abre ao ser (desvelamento), onde sua importância está fundamentalmente atrelada ao destino humano. A proposta de Sartre – que se radicaliza diante o quadro Europeu no pós-guerra – era que o escritor assumisse sua responsabilidade enquanto ser social que é, engajando a literatura enquanto ação comunicativa – restituindo também ao escritor o lugar de porta voz da consciência da comunidade.

Enquanto a dimensão do ser em Heidegger encontra alguma correspondência no pensamento de Blanchot – embora a concepção de verdade, que se abre pela mediação entre o objeto artístico e o ser, como aquilo que excede o pensamento delimite a diferença entre os dois (ou seja, Blanchot, nesse sentido, afasta-se da ontologia heideggeriana) – em Sartre temos uma diferença muito mais explícita. Ainda que, em ambos os casos nos quais Blanchot se opõe, isto ocorre fundamentalmente por uma dessemelhança na forma de assimilar a história, distanciando-se da valorização de uma política que a poética pudesse exercer, negando a submissão da arte sobre o destino que a modernidade relegou a tudo: a efetividade da ação histórica.

Ao lidar com o incapturável na arte – sua dimensão imensurável –, Blanchot faz uma outra leitura das teses hegelianas, atentando ao fato de que sua filosofia se propunha dar conta do todo, isto é, numa pretensão totalizante sobre a contextualização histórica na reflexão estética, ao mesmo tempo em que também critica a Sartre que, na esteira do pensamento de Hegel, tem uma visão essencialmente humanista que não coloca em questão as obras de arte em si, mas a atividade do artista. Essa perspectiva pressupõe uma preocupação com a funcionalidade do objeto artístico no mundo, enquanto glorifica o artista enquanto criador, aquele com o poder de criar obras, ao invés de direcionar o olhar para o que a obra demanda, trabalhar sobre sua autonomia. Nos diz Blanchot:

A arte, inútil para o mundo, para o qual apenas conta o que é eficaz, é inútil ainda para si mesma. Se se realiza, é fora das obras medidas e das tarefas limitadas, no movimento sem medida da vida, ou então retira-se para o mais invisível e o mais interior, para o ponto vazio da existência onde se abriga a sua soberania na recusa e na superabundância da recusa. (Blanchot, 2010, p. 234)

Uma visão funcionalista, com a supremacia da ação sob o domínio do artista, entende este como alguém que exerce um poder, cujo poder ele aprimora com disciplina, estudo e trabalho para edificar a obra. Essa exaltação do artista aproxima sua figura da ideia de gênio, significando para Blanchot, a corrupção da arte, um retrocesso diante daquilo que a própria arte pode. A arte é uma paixão subjetiva que não pretende revelar-se ao mundo, pois a arte é o mundo invertido desse mundo onde reina a subordinação às leis, à ordem, ao tempo etc. Por este motivo, em sua concepção, é impossível a apropriação de um objeto artístico para qualquer fim ideológico ou metafórico, embora Sartre insista em inserir na história. Quanto a ação efetiva, do que a arte pode, se assim medida, a resposta do Blanchot não poderia ser mais clara.

Aquele que reconhece como sua tarefa essencial a ação eficaz no seio da história, não pode preferir a ação artística. A arte age mal e age pouco. É evidente que, se Marx tivesse seguido seus sonhos da juventude e escrito os mais belos romances do mundo, teria encantado o mundo mas não o teria abalado. Portanto, cumpre escrever *O capital* e não *Guerra e Paz*. Não se deve pintar o assassinato de César, cumpre ser Brutus. (Blanchot, 2010, p. 231)

IV. A loucura do dia, o neutro

“Por que, para nós, no amago do dia pode aparecer alguma coisa, talvez, que não seja o dia, alguma coisa que, numa atmosfera de luz e limpidez, representasse o arrepio de pavor de onde saiu o dia”

Friedrich Nietzsche

Em *A loucura do dia*, conto de Maurice Blanchot, temos contato com uma experimentação da escrita onde parece haver um predomínio da própria palavra. Predomínio que não está em detrimento da forma narrativa simplesmente por um jogo de oposição. Mas o que isto pode significar? Não há uma recusa veemente do pressuposto narrativo, nem uma demolição radical de sua forma, embora haja, certamente, um efeito transgressivo aqui em que devemos nos deter, transgressão que se dá na própria concepção de sentido do texto.

A medida que uma primeira impressão de leitura se faz, somos lançados numa narrativa incapturável, não sabendo se se trata de um relato, um movimento reflexionante ou um devaneio, mas pelo acúmulo de fragmentos que ora se associam, ora dissociam, encontrar um sentido que determine uma direção definida no texto logo parece uma tarefa ingênua. É certamente uma voz que fala, algo fala, não sabemos quem ou o quê, pois mesmo a posição narrativa não se assegura, não se apresenta. Se há um narrador, este narrador está velado, assim como o próprio sentido do texto. Em ambos os casos, isto que adjetivamos como o que pode ou não estar velado, pode-se ainda se configurar por ausência.

Se pensarmos na forma canônica da literatura como conhecemos, isto é, da narrativa como a sucessão lógica dos fatos, que encadeia os acontecimentos de forma linear e tem por ímpeto a facilidade da compreensão imediata, ou da transparência consciente de informações correlacionadas – de modo que poderemos acessar a primeira camada de entendimento no primeiro parágrafo e, sucessivamente, acompanhar o desenrolar da trama para um certo

objetivo, uma finalidade – o texto de Blanchot não nos apresenta menos do que um estilhaçamento dessa forma. Poderíamos dizer até que o acúmulo fragmentário de enunciados que falamos se identifique melhor com a imagem de um desacumulo, na medida em que há um desacordo de sentido entre um fragmento e outro que faz exprimir seu vazio.

Em contraposição a transparência, há em sua escrita uma certa opacidade. Um modo de desenvolver a trama que *desoperacionaliza* a unidade formal narrativa que lhe garantiria utilidade, que lhe garantiria um entendimento único. Trata-se de um movimento insensato que Blanchot defende no interior da literatura que possibilita uma abertura do texto à polissemia. Uma bruma parece revestir cada parágrafo, assim como cada parágrafo desmorona o sentido que poderia compor em conjunto do anterior ou do próximo, como se nublando qualquer verdade que pudesse estar *por trás* do texto espelhasse essa verdade ao próprio texto em questão, a cada fragmento, frase, palavra. Verdade que se revela nesse caso como a condição de existirem autonomamente, legitimamente, sem que uma significação *além* das palavras ali dispostas outorgasse seu valor – seu movimento inverso.

Vimos com os poetas românticos, e depois com os surrealistas – responsáveis por libertar a palavra de seu uso puramente instrumental – que o fragmentário impossibilita ao texto estar totalmente a serviço de uma narrativa. Ademais, em Blanchot, há um desmonte da dialética em vias de desabilitar um padrão discursivo para uma compreensão insípida do conteúdo literário. Uma tentativa de envolvimento ao próprio movimento do texto – em direção a ele – e sua fluência (com suas quebras e desencontros) que não é meramente ausência pura de sistemas (influência romântica), mas uma profusão de sistemas de escrita que não operam pela afirmação ou pela negação de algo, de uma verdade, de um conhecimento, mas dentro de uma neutralidade possível.

O neutro, em Blanchot, pode ser a pronúncia conjunta de uma complexidade. Algo que dificilmente encaixa na proposição estática de um conceito, mas que atua subterraneamente em sua escrita enquanto formulação de linguagem. Essa complexidade que se quer enunciar, é uma vontade de desfazer a colisão de um binarismo persecutório do sentido na intenção de instaurar um sentido outro, uma produção de novos sentidos. Uma recusa da definição propriamente dita, que não requer, não sustenta, não contém a possibilidade de que se diga: sim, isto é; ou não, isto não é.

Eu não sou sábio nem ignorante. Tive alegrias. É muito pouco dizer: eu vivo, e esta vida me dá um prazer enorme. Então, a morte? Quando eu morrer (talvez a todo momento), experimentarei um prazer imenso. Não falo do avant-gôut da morte, que é insípido e frequentemente desagradável. Sofrer é embrutecedor. Mas tal é a verdade notável da qual estou certo: experimento em viver um prazer sem limites e terei em morrer uma satisfação sem limites. (Blanchot, *A loucura do dia*)

Roland Barthes irá definir o neutro num lugar em que não se localiza, num constante movimento de “nem... nem...”, nem uma coisa nem outra, na recusa da oposição em direção a uma dupla oposição. Recusa que não convém escolher um tempo pelo outro, não é determinista. Oposição, ou paradigma, que para ele é uma mola do sentido: “[...] todo conflito é gerador de sentido: escolher *um* e rejeitar *outro* é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir.” (Barthes, 2003, p. 17)

Dentro da ideia de utilidade que serve a escrita na forma canônica, há certamente uma intencionalidade. Podemos dizer que esta intencionalidade não se desvia da ordem, pelo contrário, está inteiramente sujeita à ordem e ao exercício de um poder. O poder de agarrar o outro pela fala, persuadi-lo, fazer com que se pense de tal modo. Fazer com que, muitas vezes de forma irrefletida, continue exercendo uma assertividade compulsória. Assertividade que é, do poder, mimética. Peter Pal Pélbart também elabora, em “Da clausura do fora ao fora da clausura”, sobre a questão do neutro na esteira do pensamento de Barthes, sendo fonte das reflexões que aqui também se apresentam:

O neutro então seria uma estratégia para escapar ao jogo do paradigma e “se esquivar de suas combinações e arrogâncias”. Embora o termo neutro remeta a impressões de monotonia, neutralidade e indiferença, “desarmar o paradigma pode ser uma atividade ardente e fervente”. No fundo o neutro é um estado intenso (ou intensivo), que na discricção recusa uma oposição binária, mina a polarização que é o seu *moto* e arruína o sentido que ela gera. É uma operação de guerrilha silenciosa e cansada (o silêncio e a fadiga compõem seu “arsenal tático”), porém eficaz. (Pélbart, 1989, p. 89)

No início de *A loucura do dia* (se é que podemos entender como início ou como um começo que não veio), a todo momento somos experimentados por um outro modo de se mover.

Um jogo de intensidades de um desaparecer-se a cada linha. Quem é que some? Aquele que escreve, aquele que enuncia a palavra Eu, pois no que tange a relação entre o autor e sua obra, também se constitui uma neutralidade onde o sujeito não está. Efeito estranho em que a condição de neutro no discurso faz do Eu, o impronunciável. Nem o Eu, nem aquilo que não o Eu, o autor torna-se estrangeiro perante aquilo que escreve, pois o neutro é o reduto do impessoal onde a afirmação subjetiva não pode imperar. Autor despossuído, que precisa desaparecer para que a obra se revele autônoma. É do deslocamento do Eu ao Ele, que Kafka, com espanto, percebe-se como escritor, acontecimento que Blanchot não cansa de nos relembrar, onde o impessoal da literatura torna-se obsessão na medida em que se compreende que o que se sucede disso é seu princípio – onde ela começa.

Ao mesmo tempo, ainda, alguma coisa também some em nós. Seja a expectativa de que a narrativa se desenrole, pela força de nossa curiosidade, por nossa vontade de saber – que muitas vezes se revela na determinação violenta ou da imputação de um saber externo àquela coisa diante de nós, no julgamento que não exerce a alteridade – ou nossa própria identidade enquanto seres racionais, com a devida subjetividade, nosso exercício pessoal e cotidiano que, pela força do hábito, institui a nós o que acreditamos ser. É neste sentido que, para Blanchot, o expectador de uma obra de arte, o leitor, neste caso, não se diferencia inteiramente do autor por tratar-se – tanto na posição de um quanto na de outro – de uma experiência impessoal.

Ler não é compreender. Ler requer muito mais nossa parcela de ignorância do que nossa pretensão de conhecimento, pois se a obra não representa a linguagem de alguém e é tão somente o espaço que ela ocupa no imaginário da obra em si, o leitor nada tem a acrescentar a leitura, ainda que a obra necessite dele – sua ação enquanto espectador – para consagrar-se obra. Tanto autor quanto leitor, entregam-se à obra, submetem-se a um certo sacrifício que a obra exige (a exigência impessoal), tornam-se anônimos. Isto não pretende muito mais do que afirmar o fato de que a obra é destituída de um segredo a ser revelado. A linguagem literária nada tem a comunicar, não busca encontrar uma verdade e sequer deseja exprimi-la, mas nutre-se de seu fundo de inverdade, inexato, onde autor e leitor encontram-se em pé de igualdade, pois é em cada leitura que uma nova significação da obra se abre.

Esta insubmissão ao significado, onde a literatura tece sua própria armadilha, pode garantir unicamente o exercício dessa liberdade infinda, visto que, em contraposição, não há qualquer instância em que ela tenha garantia, pois não se principia em uma realidade única. Como no conto de Blanchot, “É muito pouco” afirmar como uma premissa verdadeira: “eu

vivo, e esta vida me dá um prazer enorme”. É, de todo modo, muito pouco tomar posse de uma certeza dessa natureza, e o que se procede disto? A morte? Morrer é “talvez a todo momento”, assim como padece uma verdade quando ela só pode manifestar-se de forma dúbia, em paradoxo: “experimento em viver um prazer sem limites e terei em morrer uma satisfação sem limites.”

Esse desdobramento do modo intensivo como Blanchot escreve, sumindo, é como escrever pelo avesso. No mundo invertido no qual a arte edifica seu espaço, no silêncio da linguagem, a literatura é terra arrasada. Escrever a contrapelo do persecutório que a linguagem – com sua estrutura lógica – nos faz assumir, dissolvendo a conjuntura dicotômica da lei onde a assertividade impera. É preciso, então, para adentrar no texto, esquecer-se, a todo momento, desacumular o trabalho da transparência racional, diluir o contraste do entendimento em favor da opacidade.

Quando Blanchot torna nebuloso um pensamento ou, mais precisamente, quando um pensamento nebuloso necessita ser exprimido, é como levantar uma questão sobre como afirmar no silêncio um conjunto complexo de sensações, sentimentos, memórias, que não são da ordem da obviedade. Sustentar a complexidade, ora pelo não dito, para que as palavras se decantem no fundo do vazio da linguagem, deixando que se pronunciem pelo silêncio; ora pela procura da palavra ou da expressão que reinvente a questão, permanecendo na dubiedade. Sua compreensão é fugidia. Demorar-se nela, a palavra, eis a exigência. Essa forma de escrita também nos requer, enquanto leitores, não apenas um outro de nós mesmos, mas um tempo outro, o tempo de um obrar sem fim, o tempo da obra. Mediante esse tempo é que construímos a possibilidade de nada escolher, ou de sustentarmos a afirmação e a negação em conjunto. Movimentando aquilo que torna a questão como gatilho inaugural do pensamento sobre a literatura, inviabilizando a condensação dessa questão em uma espécie de síntese objetiva como querem aqueles que fundamentam a arte na história como totalização.

O que se visa com isso, se não a possibilidade de continuar a refletir, se não pelo prazer infinito da exploração da linguagem e seus limites, sua experiência, pela necessidade de expandir as significações daquilo que se coloca a nossa frente enquanto exterioridade? Talvez, criar um espaço onde se estabeleça o direito de inventar os próprios problemas. Podemos deixar de sermos cúmplices da linguagem enquanto exercício de um poder se recusamos nela a obrigatoriedade das escolhas? Não me parece prudente responder. Mas dizer, com muitas aspas, que ao menos há aqui – no modo intensivo do neutro, na procura dessa intensidade – uma

espécie de resistência (mesmo que se escute apenas o seu sussurro) não me parece de todo modo insensato. A partir de Barthes, Pélbart também nos relembra uma imagem muito interessante no interior da questão sobre o neutro, nessa estratégia que se assemelha ou produz um efeito de fadiga: um pneu furado que desincha, que se esvazia lentamente, um processo que não cessa, o contrário também de uma decisão de morte.

Apesar de ser “a mais modesta das desgraças” (Blanchot), e embora não tendo uma relevância social – pois é uma intensidade, e a sociedade é estruturalista, só reconhece as oposições entre termos –, a fadiga pode fazer emergir o novo. “Coisas novas podem nascer da lassidão... Estamos miticamente acostumados a considerar toda uma mutação revolucionária como um ato essencialmente viril, cheio de brio”, porém a fadiga, por ser um estado intensivo capaz de suspender exigências e tornar vãs solicitações sociais, pode nos abrir para o inesperado.” (Pélbart, 1989, p. 89)

Desarmar os paradigmas, desarmando o autor de reivindicar a autoria de sua obra, também o leitor que quer anulá-lo – imputando sua experiência ao ato de ler, interpretando-o a todo custo – tanto a fadiga quanto o silêncio o fazem, com certa passividade. Também a passividade que evidencia nesses modos intensivos converge para esse desarmamento como uma potência discreta.

O que esses elementos tem por relevância, me parece, e a cada vez mais ainda hoje – o que já no tempo em que Barthes dava seus cursos no Collège de France lhe parecia incômodo – é sobre como a obrigatoriedade dentro das inúmeras instâncias da vida, em tomar partido, em lidar com a demanda de circunscrever a todo momento sua posição (sempre em oposição a algo), e o quanto isso que se adere ao corpo na defesa de uma identidade fixa pode ser recalitrante frente as possibilidades diante do desconhecido. Algo que parece um ponto ainda mais crucial se nos dispusermos a pensar sobre o estado da arte contemporânea hoje em dia (isto ficará para um outro momento).

Não se pretende dizer com isso que a defesa de certas identidades, principalmente as que se costumam relegar à margem (isto é, sempre a depender do ponto de vista) não seja uma estratégia imprescindível na manutenção da vida, para não dizer, de sobrevivência. Sabemos a

identidade e a localidade dos processos de violência sob os quais se erigiram isto que aqui se enuncia como história.

Talvez a questão fundamental, ao menos a que este texto, com suas respectivas referências, pode indicar, seja pensar justamente como há no uso da linguagem e na relação neutra algo que produz um efeito que não se efetua. Neste não efetuar é onde talvez resida sua vitalidade. Pois a literatura de que aqui falamos, ponto central de nossa argumentação, abre-se ao espaço que não busca capturar nada, pois encontra-se dentro dessa concepção onde o neutro coloca em movimento um modo intensivo flutuante das significações, opondo-se ao lugar estatizante.

[...] o neutro representa o recuo dos lugares em direção ao espaço – com tudo o que isso implica em termos de possibilidade de circulação, estados intensivos e uma nova modalidade de experiência nômade. Nela prima o indefinido, o indeterminado, a deriva, a errância, a perda etc.” (Pélbart, 1989 p. 91)

Se voltamos à leitura de *A loucura do dia*, vemos como o decorrer desse fluxo dos fragmentos é vacilante, a cada novo parágrafo nossa compreensão escapa, desaparece, e não se pode tomar por completo a unidade de cada um pela totalidade como se esperaria numa narrativa.

Eu tinha de reconhecer que não era capaz de formar uma narrativa com esses acontecimentos. Tinha perdido o sentido da história, isso acontece com muitas doenças. Mas essa explicação só os deixou mais exigentes. Eu notei então pela primeira vez que eles eram dois, que esta deturpação do método tradicional, ainda que se explicando que um era técnico da visão, o outro um especialista em doenças mentais, dava constantemente a nossa conversa o caráter de um interrogatório autoritário, vigiado e controlado por uma regra estrita. Nem um nem outro, é claro, era o comissário de polícia. Mas, sendo dois, por causa disso eram três, e este terceiro permanecia firmemente convencido, eu estava certo, que um escritor, um homem que fala e que pensa com distinção, é sempre capaz de narrar fatos dos quais se ele se lembra. (Blanchot, *A loucura do dia*)

Sua incapacidade de narrar os fatos dos quais se lembra é pela impossibilidade de traduzir os fatos em uma narrativa. Na autonomia do discurso, aqui, uma lei própria é vigente: o narrador está deposto. Desaparecido, o que fala é a língua, a palavra. É desta incompatibilidade entre o Eu do autor e o espaço literário, onde nada começa e nada termina – num movimento insensato, infinito e sem forma – que o conto se encerra. Isto é, se abre para a obra, e só assim se pode responder a própria pergunta, dirigida ao texto: “Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais.” E o que temos diante de nós é sua fissura, literatura que, avessa ao atrelamento com a verdade específica, aponta para outra direção que a descrição objetiva e cristalina dos fatos, pois a relação neutra não se evidencia como um lugar de acesso, não é um lugar de referência do conhecido ou do ignorado. Não há nada que a faça ter garantia. Não há nada a se conquistar a não ser o seu não alcance. Conquistar a perda. Perder o sentido, esquecer lembrando que um dia se quis persuadir, pela linguagem – errância que a obra de arte pode proporcionar, sobretudo, no espaço literário em que se habita a liberdade em obra – no contato com essa estranha relação neutra: a dimensão do desconhecido ou do desconhecimento, que nos desconcerta, que nos desloca, que nos desfaz enquanto sujeitos.

V. Considerações Finais

Dentro do pensamento de Blanchot sobre a literatura, introduzimos aquilo que estabelece a condição que a origina e, mais propriamente, faz dela uma experiência original. Quando se torna uma questão, a literatura ganha superfície e revela a palavra em sua insignificância. Essa compreensão de si própria enquanto exterioridade não passa por nós, no contato e na relação com a escrita, sem inferir uma mudança profunda.

Ao situarmos a perspectiva de Blanchot sobre o romantismo, fica evidente que sua leitura se diferencia de uma certa tradição que atribui ao movimento o momento áureo da subjetividade no campo artístico, literário. Em sua concepção, a importância do romantismo reside justamente na libertação da palavra de sua condição unicamente representativa, constituindo a escrita literária enquanto linguagem que detém certa autonomia. A aparição do ser da linguagem está indissociável da questão que a inaugura: destituída da função de narrar os fatos, está impossibilitada de ser uma resposta. Eis aqui a conquista de seu próprio espaço, onde a literatura exerce o direito de fundamentar seus próprios problemas, levantar suas próprias perguntas. Essa libertação não ocorre sem que se relacione o romantismo e a Revolução Francesa, na qual, enquanto acontecimento puro da história, tem forte influência sobre sua forma, encontrando nela o seu ponto tangencial no espaço imaginário de liberdade infinda (como seu valor absoluto, enquanto o que a literatura pode), na suspensão do tempo, da lei e da ordem.

No terceiro capítulo, trabalhamos com a crítica de Blanchot sobre o diagnóstico hegeliano de que “a arte é, para nós, coisa passada”, observando que sua reflexão se distancia de um pensamento sobre a arte que pretende medir sua eficiência na contribuição daquilo que Hegel entendia como obra humana em geral. Medir a arte como uma atividade e não como uma paixão inútil, além de revelar uma visão totalizante da história, enaltece o artista em detrimento daquilo que se coloca diante de nós como obra, onde, para Blanchot, tal empreendimento requer que lidemos com sua exigência particular, e não simplesmente enxergá-la como um veículo que possa ser submetido a uma funcionalidade. A distância de Blanchot também se estende aos seus contemporâneos, ao exemplo de Heidegger e Sartre, que também procuravam restituir à arte sua dimensão política por excelência de forma definitiva. Para o crítico, a arte é insensata, age mal e age pouco, e sua eficiência em momentos decisivos da história se mostra diminuta ao menor gesto de ação.

No quarto e último capítulo, analisamos algumas passagens do conto *A loucura do dia*, do próprio Blanchot, na tentativa de tornar ainda mais palpável essa concepção da escrita e da literatura em particular. Colocando em evidência como algumas dessas questões que o autor traça em sua crítica literária reverbera em sua criação artística, confundindo-se no interior do jogo da linguagem. A influência romântica, o apreço pelo fragmento; a falta de sistema; a contradição e a ambiguidade; o desmoronamento do sentido; a recusa da narrativa. Onde também pode-se traçar um pensamento sobre a experiência da escrita e da leitura, assim como examinamos com mais profundidade o desaparecimento do sujeito para que o ser da linguagem venha à tona. O uso intensivo do neutro como uma mola de sentido – uma profusão silenciosa do contraditório, capaz de abrir a experiência literária ao desconhecido – e seu estranho efeito no discurso: a palavra neutra, onde a palavra que é, ao mesmo tempo sujeito, e faz o Eu do autor uma instância impronunciável. Todos esses elementos que orbitam o pensamento de Blanchot sobre a literatura parecem querer estabelecer com ela uma relação de intimidade, onde até mesmo o ato que pretende produzir um conhecimento sobre deve, de alguma forma, confundir-se neste espaço – neste reduto do impessoal e do imaginário –, dobrar-se à sua exigência, a exigência que a obra de arte demanda. Neste ponto de não captura, que também é o modo intensivo do que aqui se entende como neutro, o que se busca é o movimento em que as significações estão inseridas (aquilo que as produz, aquilo que elas produzem) em contraposição ao lugar estático da definição.

Referências

ALMEIDA, M. Marcela. Maurice Blanchot e a literatura – uma experiência outra. 2012. 72f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARTHES, Roland. O Neutro. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed. – 2003.

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto. – São Paulo: Escuta, 2010.

_____. A conversa infinita 2. Trad.: João Moura Jr. – São Paulo: Escuta, 2007.

_____. A conversa infinita 3. Trad.: João Moura Jr. – São Paulo: Escuta, 2010.

_____. A parte do fogo. Trad.: Ana Maria Scherer. – Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

_____. A loucura do dia. Trad.: Maria Juliana Gambogi Teixeira e Sérgio Antônio Silva. Disponível em: <https://joocamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/blanchot-a-loucura-do-dia.pdf>. Acesso em: 18/12/23.

_____. O livro por vir. Trad.: Leyla Perona-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 51 e 52.

PÉLBART, P. Peter. Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PELLEJERO, Eduardo. Perder por perder e outras apostas intelectuais [recurso eletrônico] / Eduardo Pellejero. – Natal: EDUFRN, 2017.

PIMENTEL, A. Davi. Uma leitura de *La folie du jour*, de Maurice Blanchot. UFF – Outra travessia 18 – Programa de pós-graduação em Literatura. – 2º sem de 2014.