

O CANTO DAS SEREIAS E O OLHAR DE ORFEU

Adriano Henrique de Souza Ferraz¹

Resumo: Há uma experiência fundamental do ser e do pensamento compartilhada por Deleuze, Foucault e Blanchot à qual o último nomeou, numa inspiração homérica, como *o canto das sereias*. Esta experiência consiste no silêncio que mantenho e ao qual me submeto para que o Outro possa vir a falar em seu murmúrio incessante, não como simples dobra do Mesmo na prosa do mundo, mas experimentado como uma *exterioridade* na literatura. Mais distante que o exterior e mais próximo que o interior, este *espaço do fora* é a morte que pode ser encontrada no *olhar de Orfeu*. Dando voz aos fantasmas que rondam a literatura, e ao que ela sonda na profundidade, a filosofia pode encontrar novos caminhos para o pensamento. Assim como *o canto das sereias* e *o olhar de Orfeu*, surgem espécies de conceitos móveis, assaz literários, como *espaço da morte*, *desastre*, *navrágio* e *ausência de obra*.

Palavras-chave: Pensamento do fora; espaço da morte; literatura.

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo.

(Blanchot, O Espaço Literário).

Maurice Blanchot encontra uma forma muito peculiar de fazer filosofia e criar conceitos a partir de temas e reflexões providas das análises literárias. É notável a obstinação com que sonda literatura, obra e linguagem e seu fascínio diante de problemáticas como os antagonismos da filosofia nietzschiana (o eterno retorno, a morte de deus e o além-do-homem), o pensamento sobre o ser da linguagem e uma potência do inconsciente anterior a qualquer estrutura elaborada pela psicanálise. A obra crítica de Maurice Blanchot, densa e obscura, embora intensa e reveladora, pode ser mais bem esclarecida segundo critérios, premissas e pressupostos de uma filosofia da diferença.² Mas o ponto do qual gostaríamos de tratar é o murmúrio incessante da palavra, imperativa, que Blanchot interpreta na essência da narrativa de Homero sobre *o canto das sereias*. Diz Blanchot: “Era um canto inumano – um ruído natural, sem dúvida, mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, inaudível e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. [...] e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano”. (BLANCHOT. *O livro por vir*. 2005, p. 4). E de várias outras formas Blanchot descreve este canto inaudível: “canto do abismo”, navrágio ou desastre (pois se destinava aos navegadores), atração e fascínio, **encantamento** que desperta o desejo de um além maravilhoso, mas que não era mais do que um deserto totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio faz a sua morada. As sereias poderiam ser apenas a voz do engano:

¹ Doutorando em Filosofia (UNIFESP). E-mail: adrianohsferraz@gmail.com.

² Esta corrente do pensamento francês contemporâneo, que retoma o pensamento de Bergson, Freud e principalmente Nietzsche, se envolve na querela da recusa do pensamento dogmático e da não aceitação da estagnação do pensamento filosófico na tarefa da história da filosofia. É premente à originalidade do pensamento que a filosofia crie novos conceitos e engendre a diferença por uma atitude renovadora em relação ao mundo. Tal é a tarefa de pensadores como Michel Foucault e Gilles Deleuze.

[...] mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas; em suma, inexistentes, de uma inexistência pueril que Ulisses é suficiente para exterminar [...] a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das sereias sem correr o **risco** e aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido[...] 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 e dignas de sua promessa, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto. (BLANCHOT, 2005, p. 5).

O seu canto é inaudível e somente pode ser ouvido por esta surdez que é a própria loucura, o abismo, o desastre, o deserto, o naufrágio, em suma, um lugar da morte, um espaço do fora, uma exterioridade. Não é outra coisa que quer falar em *o olhar de Orfeu*:

[...] na realidade, Orfeu nunca deixou de estar voltado para Eurídice: ele viu-a invisível, tocou-lhe intata, em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não dissimula sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita. [...] ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte desta tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência sem fim. (BLANCHOT, 2011b, p. 188).

Queremos acompanhar em linhas gerais um percurso de seu pensamento que o leva a estas análises.

A Palavra Essencial em Blanchot

Segundo Blanchot, a literatura é a palavra que se realiza no não-ser da comunicação. Para o domínio da representação, a palavra é morta desde que nasce e não pode ser dada em sua realidade, em sua verdadeira densidade, porque representar é comunicar ao mesmo tempo o ser da *coisa* e o desaparecimento da *palavra*.

Para Maurice Blanchot, quando digo “eis aqui um gato”, emito um duplo certificado: a existência plena do animal como significado da indicação e o vazio completo do significante, da ausência de *ser* da palavra que se *irrealizou* na comunicação da coisa. De modo contrário, a palavra literária se dá plenamente ao seu ser em vista da irrealidade da *coisa*. A literatura é, portanto, a concretude da *palavra* se fazendo real sobre a *coisa* tornada irreal. Tatiana Salém Levy³ endossa a afirmação de que a primeira grande tarefa blanchotiana é distinguir a palavra de ação, dotada de representabilidade e utilizada como instrumento, da palavra essencial, em sua realidade ambígua e obscura da qual a linguagem literária é portadora.

Maurice Blanchot inicia *O Espaço Literário* (1955) com a distinção entre uma palavra cotidiana e uma palavra essencial⁴, onde procura ressaltar a ambiguidade do ser da linguagem. A fala cotidiana relaciona-se com o ser das coisas, mas a fala essencial se distancia dele e deve, pois, “tornar ausente um fato da natureza, apreendê-lo por essa ausência” (BLANCHOT, 2011b, p. 32). O que a palavra *representa* não está presente, assim como, para a coisa, a palavra está

³ Cf. LEVY, T. S. *A Experiência do Fora*. 2011, p. 20.

⁴ Cf. BLANCHOT, M. *A Experiência de Mallarmé*. In: *O Espaço Literário*. 2011b, p. 32.

ausente. Em sua denominação nada sobrevive, palavra que “desaparece maravilhosamente, por inteiro e de imediato, em seu uso” impondo-nos a tarefa de sua realização.

“Um puro nada, certamente o próprio não ser, mas em ação, o que age, trabalha, constrói o puro silêncio do negativo que culmina na ruidosa febre das tarefas” (BLANCHOT, 2011b, p. 33). A palavra essencial, ao contrário, é o justo oposto da representação, onde o silêncio é a obscuridade elementar pela qual a linguagem pode ser experimentada como ser⁵, um ser residente no próprio não-ser. Percebe-se que o silêncio dado à palavra na representação é o meio pelo qual ocorre a disjunção na linguagem entre, de um lado, a coisa e a significação, e de outro, a ideia e o sentido. Algo semelhante se passa em sua obra anterior.

Em *A Parte do Fogo* (1949), Blanchot se interroga sobre a disjunção do signo-palavra de um lado e do sentido-ideia de outro. “[...] nada mais singular, como se uma palavra pudesse perder seu sentido, sair do seu sentido, e continuar palavra, como se ela não agisse então, segundo outro sentido, formando com esse um novo conjunto indissolúvel, tendo um lado palavra e um lado ideia” (BLANCHOT, 2011a, p. 53). Há, ao entrever o “cara e coroa” da linguagem, um processo de *disjunção inclusa*, de *síntese disjuntiva*.⁶ O processo se desdobra da seguinte forma, a linguagem comum reúne em si duas faces: o autor e o leitor. “aspecto da ideia, mais frequentemente do lado falante, aspecto da palavra, do lado do falado” (2011a, p. 55). Entretanto, Blanchot pensa numa disjunção em que o escritor agisse como se fosse leitor e o leitor ouvisse como se falasse. Esta troca de funções se desdobra numa outra organização: “Fala-se, mas ninguém ouve, ouve-se o que não foi falado, ou então, ninguém fala, ninguém ouve” (2011a, p. 55). E aqui Blanchot destaca o jogo de Lautréamont, para quem a alteração da sequência de palavras numa frase tem um conjunto verbal que expressa necessariamente um sentido, uma ideia, ainda que insensata. Por exemplo, a inversão que Lautréamont faz do provérbio: “Se a moral de Cleópatra tivesse sido menos curta, a face da terra teria mudado; nem por isso seu nariz teria sido mais longo [...] qualquer conjunto verbal tem uma face de pensamento” (2011a, p. 53). Este é o procedimento inverso daquele que instaura os *lugares comuns*, como clichês onde se manifesta uma verdadeira hipertrofia do pensamento.⁷ Mas, insistindo nas consequências da nova organização da linguagem, quando o escritor escreve invoca a ausência da coisa, gera um “curto-circuito” na linguagem que rompe a unidade da palavra. Temos de um lado a imagem e o sentido em seu ser bruto ou a “presença” da coisa ausente, de outro lado temos o pensamento e o aspecto ideal da palavra.⁸

⁵ “A literatura não é uma linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma, e se, nessa colocação “fora de si”. Ela desvela o seu próprio ser, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos [...] O pensamento do pensamento, uma tradição mais ampla ainda que a filosofia, nos ensinou que ele nos conduzia à mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva para a literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. E sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu Sou” a experiência nua da linguagem”. FOUCAULT, *O pensamento do Exterior*. In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 221.

⁶ Cf. ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Teles. Rio de Janeiro, 2004. p. 55.

⁷ Cf. FERRAZ, A. H. S. *A Crítica das Representações e a sintaxe de Foucault*. Em nossa dissertação de mestrado sobre Foucault, compreendemos que em *As Palavras e as Coisas* a relação entre filosofia e literatura é intensiva. O filósofo combate o que há de clausura no seio das ciências humanas e na história da filosofia, mas a literatura e o seu privilégio ao “ser da linguagem” são capazes de superar esta limitação ou finitude. Na obra de Foucault fica claro que a literatura não é mera ilustração, acessório ou indutor de pensamento; ela é o próprio termo da possibilidade de uma renovação no ato de pensar, o qual está ligado a um saber em elaboração: o pensamento nietzschiano do *além-do-homem*.

⁸ Na 3ª série de paradoxos, *Da Proposição*, em *A Lógica do Sentido*, Deleuze investiga o estatuto complexo da proposição: “Trata-se, antes, da coexistência de duas faces sem espessura, tal que passamos de uma para a outra margeando o comprimento. Inseparavelmente o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem

Descobrimos ao mesmo tempo que a palavra, sozinha, e o sentido, sozinho, fazem a linguagem, e vemos esses dois aspectos indispensáveis um ao outro, apesar de se afirmarem cada qual como a plenitude de um todo, desaparecendo para que o outro apareça e existindo ambos para que cada um exista. Maravilhoso fenômeno, prodigioso curto-circuito. Mas, na realidade, talvez não nos seja desconhecido; ele nos é até familiar, pois também tem, como mais comum e mais raro, o nome de poesia. (BLANCHOT, 2011a, p. 57)

Subsistindo ao silêncio, o ser da linguagem é o que se manifesta na fala poética:

Somos tentados a dizer, portanto que a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural. [...] A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. (BLANCHOT, 2011b, p. 32-33).

A fala poética, como obra da linguagem por si própria, é a irrupção do murmúrio sobre o silêncio que a palavra ordinária impôs ao ser da linguagem.⁹ Observe-se, antes, a curiosa articulação, numa linguagem de duas faces, a ordinária e a essencial, uma se opondo à outra, não podendo ser dada senão pela outra. O silêncio (da linguagem e de seu ser) é o atributo da fala ordinária, pois a fala essencial é um murmúrio incessante – o “centro fixo que se desloca”, “quanto mais central, mais incerto, mais esquivo, e mais imperioso” – que não pode ser pensado a não ser pelo silêncio do pensamento. “Os imperativos em forma de questões significam portanto a minha maior impotência, mas também o ponto de que Maurice Blanchot não cessou de falar, o ponto aleatório original, cego, acéfalo, afásico, que designa **a impossibilidade de pensar que é o pensamento** e que se desenvolve na obra como problema, e onde a impotência se transmuta em potência” (DELEUZE, 2011. p. 258).¹⁰

com a proposição que o exprime, nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É nesse sentido que é um “acontecimento”: *com a condição de não confundir o acontecimento com a sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas*. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido”. DELEUZE, 1974, p. 23.

⁹ “Poderia muito bem acontecer que em toda obra a linguagem se superpusesse a si mesma em uma verticalidade secreta em que o duplo fosse o mesmo exatamente de igual finura – fina linha negra que nenhum olhar pode descobrir salvo em momentos acidentais ou combinados de emaranhamento em que a presença de Sherazade se envolve em bruma, recua para o fundo do tempo, pode emergir minúscula no centro de um disco brilhante, profundo, virtual. A obra de linguagem é o próprio corpo da linguagem que a morte atravessa para lhe abrir esse espaço infinito em que repercutem os duplos. E as formas dessa superposição constitutiva de toda obra só é possível na verdade decifrá-las nessas figuras adjacentes, frágeis, um pouco monstruosas em que o desdobramento se assinala”. FOUCAULT, 2009, p. 51.

¹⁰ “Assim, o que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio “impoder” natural, que se confunde com a maior potência, isto é, com os *cogitanda*, estas forças informuladas, como com outros tantos vãos ou arrombamentos do pensamento. Artaud persegue em tudo isto a terrível revelação de um pensamento sem imagem e a conquista de um novo direito que não se deixa representar. Ele sabe que a *dificuldade* como tal e seu cortejo de problemas e de questões não são um estado de fato, mas uma estrutura de direito do pensamento. Sabe que há um acéfalo no pensamento, assim como um amnésico na memória, um afásico na linguagem, um agnóstico na sensibilidade. Sabe que pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento. Sabe que o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer com que nasça aquilo que ainda não existe (não há outra obra, todo o resto é arbitrário e enfeite). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar, “pensar” no pensamento”. DELEUZE, 2011, p. 89.

No artigo *A literatura e o direito à morte*, finalizando a série de ensaios críticos de *A parte do fogo*, o que se quer afirmar é a positividade da ausência na literatura. Ao perguntarmos “O que é literatura?” parece que retiramos a sua seriedade, contestamos a sua existência e validade, e o que este movimento esclarece é que somente podemos conhecer a literatura depreciando-a, como se ela se edificasse sobre o que ela já não é. Essa nulidade, segundo Blanchot, é de uma força extraordinária e pode ser “isolada em estado puro”. A obra literária é aquela que se realiza desaparecendo. “Certamente minha linguagem não mata ninguém. No entanto, quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem [...] se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem” (BLANCHOT, 2011a, p. 332). Mas se trata de uma negação também diferida, já que ela proveio de uma questão muito específica, qual seja, que o ser bruto da linguagem seja constituído pelo não-ser das coisas.

Para Deleuze é importante o próprio ser da diferença, que não se instaura pela negação. O não-ser não é a afirmação de um negativo puro e essencial. “Há como que uma “abertura”, uma “fenda”, uma “dobra” ontológica que reporta o ser e a questão um ao outro. Nessa relação, o ser é a própria Diferença. O ser é também não-ser, mas o não-ser não é o ser do negativo, é o ser do problemático, o ser do problema e da questão” (DELEUZE, 2011, p. 89). Ora, o não-ser ao qual Blanchot se refere pode ter mais a dizer sobre a natureza” da diferença do que sobre a natureza da negação, e não é por acaso que a problemática se desenvolve sobre um paradoxo (de que a literatura só pode começar sobre o que ela já não é) e não sobre uma contradição (“epifenômeno” do não-ser, “ilusão projetada pelo problema”, “sombra de uma questão que permanece aberta”).¹¹ É correto afirmar que, em Blanchot, a negação não se encerra na contradição. Blanchot se direciona para a experiência de criação literária¹² como emergência do absolutamente novo e, sem hesitação, dizemos que se trata de uma perseguição dos paradoxos que engendram a diferença. Para Blanchot é importante valorizar o paradoxo, pois é a matéria prima de seu pensamento elementar, e a tensão insuperável à qual ele tende e que não pode ser confundida como o movimento da contradição na dialética.

O “centro fixo que se desloca” para o qual tende a sua obra é o fascínio e a atração exercida pelo *espaço da morte*. “[...] é possível que sob o relato triunfante de Ulisses reine a queixa inaudível de não ter escutado [as sereias] melhor e por mais tempo, de não ter mergulhado na direção da voz admirável em que o canto talvez fosse se consumir. E sob os lamentos de Orfeu emerge a glória de ter visto, nada menos que por um instante, o rosto inacessível, no momento mesmo em que ele se desviava e entrava na noite” (FOUCAULT, 2009, p. 235). O *olhar de Orfeu* é o mesmo do *canto das sereias*, está no mesmo espaço, pertence ao mesmo instante, ambos no limiar da morte. Este olhar, como este canto, exercem

¹¹ “[...] a linguagem de Blanchot não faz uso dialético da negação. Negar dialeticamente é fazer entrar o que se nega na interioridade inquieta do espírito. Negar seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo [...] pois é a linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse vazio. Nenhuma reflexão, mas esquecimento. Nenhuma contradição, mas a contestação que apaga, nenhuma conciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, mas a erosão infinita do exterior: nenhuma palavra se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou” Foucault, M. *O pensamento do Exterior*. 2009 p. 224-225. Ver também DELEUZE, G. *Différence et Répétition*, 2011, p. 89.

¹² “A literatura começou quando essa linguagem que durante milênios sempre foi ouvida, percebida, suposta, se calou para o mundo ocidental ou parte dele. A partir do século XIX, deixa-se de prestar atenção à palavra primeira e, em seu lugar, se ouve o infinito do murmúrio, o amontoamento das palavras já ditas. Nessas condições, a obra não precisa mais se incorporar nas figuras da retórica, que valeriam como signos de uma linguagem muda e absoluta; só precisa falar como uma linguagem que repete o que foi dito e que, por causa dessa repetição, apaga tudo o que foi dito e, ao mesmo tempo, o aproxima o mais possível de si mesma para recuperar a essência da literatura”. FOUCAULT, 2000, p. 153.

fascínio. E fascínio é “o tempo da ausência de tempo”. Tempo sem tempo, fora do tempo, é um exterior que sufoca, um tempo experimentado como espaço, mas espaço de vertigem: “A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante” (BLANCHOT, 2011b, p. 25).¹³

A morte e seu espaço

Há consequências para quem aceita a palavra essencial como morte e ausência da palavra cotidiana: o poder de falar estará ligado, a partir de então, à minha própria ausência: “Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse o meu canto fúnebre [...] Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz[...] Por essa razão, para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha “tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado” (BLANCHOT, 2011a, p. 333). Seria difícil ignorar essa morte do escritor (vida que tenha feito a experiência do seu nada) como uma crítica à subjetividade e mesmo como uma pré-formulação do *sujeito larvar* de Deleuze.¹⁴ Lá onde as palavras encontram um *espaço interior* de criação de si mesmas, é como se a morte estivesse murmurando a espera de uma irrupção, de uma cesura. É essa exigência de morte que Blanchot encontra na obra de Rilke: “deve não só existir morte para mim no último momento, mas morte desde que vivo e na intimidade e profundidade da vida. A morte faria, portanto, parte da existência, viveria em minha vida, no mais íntimo de mim. [...] posso, segundo uma escolha obscura que me incumbe, morrer da grande morte que trago comigo” (BLANCHOT, 2011b, p. 132). Amadurecer a morte, para Rilke, é torná-la cada vez mais interior a si, tornando minha forma invisível, meu gesto um silêncio e um segredo. O silêncio do poeta é o sustentáculo do seu não-ser. “Devemos ser os artífices e os poetas de nossa morte” (BLANCHOT, 2011b, p. 132). Não se trata de manter o eu até a morte, mas de levá-lo até ela, incluí-la no eu como uma verdade secreta, de modo que quando olho para mim, vejo, em meu não-ser, algo maior do que eu. A morte justa, maturada no interior do eu, é não somente uma prerrogativa ética, é também o instante do *desastre*, do *desmoronamento*, do *exílio*.

Chegará o dia em que minha mão me será distante, e quando eu lhe ordenar que escreva, ela traçará palavras que eu não terei consentido. Vai chegar o tempo da outra explicação, em que as palavras se desatarão, em que cada significação se desfará como uma nuvem e se abaterá como chuva. Apesar do meu medo, sou igual a qualquer um que se detém diante das grandes coisas, e lembro-me que, outrora, sentia em mim clarões semelhantes quando ia escrever. De muito pouco se precisa para isso e eu poderia, ah! Compreender tudo, aquiescer a tudo. (RILKE *apud* BLANCHOT, 2011b, p. 140)

Acontece ainda outro movimento de *disjunção inclusa*. Vida e morte pertencem-se. Para Blanchot, admitir uma sem a outra é excluir todo o infinito. Falamos então de um caráter

¹³ “Ser atraído não é ser incitado pela atração do exterior, é antes experimentar, no vazio e no desnudamento, a presença desse exterior e, ligado a essa presença, o fato de que se está irremediavelmente fora do exterior. Longe de estimular a interioridade a se aproximar de uma outra, a atração evidencia imperiosamente que o exterior está ali, aberto, sem intimidade, sem proteção nem moderação”. FOUCAULT, 2009, p. 227

¹⁴ Cf. DELEUZE, G. O método de dramatização In: A Ilha deserta e outros textos. 2004. p. 137, e Síntese Ideal da Diferença In: Différence et Répétition, 2011, p. 283.

vitalista do espaço da morte¹⁵. E Rilke endossa a síntese disjuntiva: “A verdadeira forma de vida estende-se através dos dois domínios, o sangue do maior circuito corre através de ambos; não existe um aquém nem um além mas a grande unidade...” (RILKE *apud* BLANCHOT, 2011b, p. 140). A morte sonda a vida, aguarda o instante para irromper nela e mostrar o que Blanchot chama de *o outro lado, o aberto*.¹⁶ Entretanto existem obstáculos que se colocam para esta abertura. O limite temporal\espacial da localidade das coisas, por exemplo, configuraria uma *má extensão*, ou seja, as coisas se suplantariam umas às outras na homogeneidade divisível do espaço, deixando-se ver apenas ao esconder as outras. A consciência também formaria um obstáculo, uma *má interioridade*, já que ela se fecha e exclui o acesso a tudo. O conflito entre vida e morte, aqui, funciona como catalisador da disjunção inclusiva entre exterioridade e interioridade reificadas. “Não poderia dar-se o caso de existir um ponto em que o espaço fosse, ao mesmo tempo, a intimidade e a exterioridade, um espaço que, do lado de fora, já fosse intimidade espiritual, uma intimidade que, em nós, seria a realidade do exterior, de tal modo que aí estaríamos nós do lado de fora, na intimidade e amplitude íntima deste exterior?” (BLANCHOT, 2011b, p. 145). Há, pois, uma experiência do espaço que não é dada na objetivação de um espaço homogêneo e divisível. O espaço da morte é um espaço de abertura que não se contrapõe à vida, pelo contrário, é sua “sábia companheira”.

Blanchot ressalta em Rilke o *Weltinnenraum*, espaço interior do mundo, que, por meio da experiência poética, faz encontrar num mesmo lugar a intimidade exterior das coisas junto da nossa. Compreende-se o espaço literário, o espaço da morte, como a interiorização do exterior e exteriorização do interior. No romance, por exemplo, trata-se de encontrar a abertura do espaço da morte no grande movimento do amor, onde o ser vai além daquele que ama, “é fiel à ousadia desse movimento que não conhece nada que o detenha ou o limite, não que nem pode repousar na pessoa que visa, rasga-a ou a ultrapassa para que ela não seja a tela que nos furtaria ao exterior: condições tão pesadas que nos fazem preferir o fracasso [...] O Aberto é a incerteza absoluta e que nunca, em nenhum rosto e nenhum olhar, enxergamos o seu reflexo, pois toda cintilação já é de uma realidade figurada” (BLANCHOT, 2011b, p. 146). É preciso uma *conversão da consciência* para atingirmos esse fluxo livre do exterior para o interior, e quanto mais profunda, mais invisível, “o interior e o exterior se reúnem num só espaço contínuo [...] a força da superação em que a intimidade é a eclosão e o jorro do exterior” (BLANCHOT, 2011b, p. 147). No entanto, tratam-se de estados extremamente momentâneos e talvez sempre locados no não-ser, no extra-ser. Na *conversão*, participamos de todas as coisas na medida em que nos voltamos para nós mesmos, e para Blanchot esse é o ponto principal do *espaço da morte*. A conversão transmuta as coisas, interioriza-as e, junto delas, nos interioriza também. Transformação invisível que é o acesso ao *outro lado*. Assim o espaço interior traduz as coisas, “fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para um totalmente interior, quando esta denomina em silêncio e pelo silêncio, e faz do nome uma realidade silenciosa” (BLANCHOT, 2011b, p. 152). Se esse espaço traduz, ressoa a tradução num

¹⁵ Cf. DELEUZE, G. *O método de dramatização* In: *A Ilha deserta e outros textos*. Iluminuras, 2004. p. 133-134. A insistência de Blanchot no tema do espaço tem, a nosso ver, uma grande importância ao fazer contraponto ao predomínio do tempo na teoria bergsoniana. Veremos mais adiante como o espaço também se divide entre uma “má extensão” e um “instante” em que, irrompendo a morte, o espaço aparece como um modo do tempo.

¹⁶ “Por Aberto, não entendemos o céu, o ar, o espaço – que para o observador ainda são objetos e, por isso, opacos. O animal, a flor é tudo isso, sem se dar conta de que é e tem assim diante de si, para além de si, essa liberdade indescritivelmente aberta que, para nós, só tem talvez seus equivalentes, extremamente momentâneos, nos primeiros instantes do amor, quando o ser se vê no outro, no amado, a sua própria extensão ou ainda na efusão para Deus”. RILKE *apud* BLANCHOT, 2011b, p. 144.

tradutor em que ela se realiza, o poeta. O poema, espaço da ausência, é onde tudo fala, tudo ingressa pelo ser aberto,¹⁷ centro do eterno movimento”.

O Aberto, é o poema. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta a lamentação glorifica, o próprio espaço para o qual “se precipitam todos os mundos como para sua realidade mais próxima e mais verdadeira”, o do maior círculo e da incessante metamorfose, é o espaço do poema, o espaço órfico ao qual o poeta, sem dúvida, não tem acesso, onde só pode penetrar para desaparecer, que só atinge unido à intimidade da dilaceração que faz dele uma boca sem entendimento, tal como faz daquele que entende o peso do silêncio: é a obra, mas a obra como origem. (BLANCHOT, 2011, p. 153).

Referências

- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- _____. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “O método de dramatização”. In: *A Ilha deserta e outros textos*. Iluminuras, 2004.
- FERRAZ, A. H. S. *A Crítica das Representações e a sintaxe de Foucault*. 2014. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://ppg.unifesp.br/filosofia/dissertacoes-defendidas-versao-final/dissertacao-adriano-henrique-de-souza-ferraz>>. Último acesso: 22/02/2015.
- FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. “Theatrum Philosophicum” In: *Dits et Ecrits II*. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. “La Pensée du Dehors” In: *Dits et Ecrits I*. Paris: Gallimard, 1994. (Ed. Brasileira: “O Pensamento do Exterior”, In: *Ditos e Escritos III*: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa – Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009).
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Teles. Rio de Janeiro, 2004.

¹⁷ “Maravilhosa simplicidade da abertura, a atração não tem nada a oferecer a não ser o vazio que se abre infinitamente sob os passos daquele que é atraído, a indiferença que o recebe como se ele lá não estivesse, o mutismo excessivamente insistente para que se possa resistir a ele, excessivamente equívoco para que se possa decifrá-lo e lhe dar uma interpretação definitiva – nada a oferecer além do gesto de uma mulher na janela, uma porta que se entreabre, o sorriso de um vigia sobre um umbral ilícito, um olhar condenado à morte.” (FOUCAULT, 2009, p. 227).