

A crítica-escritura de Blanchot, Butor e Barthes

Davi Andrade Pimentel

“a escrita é uma realidade ambígua”

(BARTHES, 2004, p. 15)

Resumo

*Este artigo analisa a abordagem metodológica, denominada de crítica-escritura, apresentada pela pesquisadora Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Texto, crítica, escritura*. Neste livro, Perrone-Moisés estuda textos dos escritores Maurice Blanchot, Michel Butor e Roland Barthes, demonstrando o novo percurso da crítica literária, datado do final do século XIX, que se baseia numa postura de aproximação com o objeto literário, não mais o afastando, não mais permanecendo à sua sombra, mas imergindo deliberadamente em sua arquitetura discursiva, confundindo-se, muitas vezes, com o próprio objeto.*

Palavras-chave: *Crítica-Escritura, Literatura, Blanchot, Butor e Barthes*

Aquele que escreve está disposto a se perder deliberadamente, diz-nos Blanchot. Barthes comenta que a liberdade é permitida ao crítico quando ele se entrega ao corpo erótico da linguagem. Butor revela que somente se pode fazer crítica inventando. Nessas três concepções de escrita, presenciamos algo perturbador e apaixonado: o novo movimento da crítica literária, que deixa o seu posto inferior, subalterno, de simples auxílio/explicação de obras literárias, para tornar-se texto de escrita, texto produtivo, e não mais texto representativo de uma narrativa ficcional. Nesse novo percurso, fora das hierarquias, o texto crítico alcança uma beleza semelhante à poeticidade das obras que fazem parte do seu jogo textual. Assim, a escrita crítica, como salienta Leyla Perrone-Moisés, no livro *Texto, crítica, escritura*, passa a ser escritura: movimento simbiótico, movimento ambíguo, movimento produtivo, movimento avassalador, movimento literário, como só soem ser o movimento da escrita poética.

O surgimento dessa nova crítica, segundo Perrone-Moisés, na obra acima referida, é datada do final do século XIX, quando a obra literária deixa de ser representação da Natureza para voltar-se para si, para os conflitos de sua constituição, para os questionamentos de sua elaboração, dialogando consigo mesma e perdendo, aos poucos, o diálogo representativo com o mundo: “Desde então, a obra literária tem-se tornado, cada vez mais, uma reflexão sobre a literatura, uma linguagem que contém sua própria metalinguagem” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XI-II). Desse modo, não há mais lugar para a crítica institucionalizada, uma vez que a nova obra literária rompe com os paradigmas estratificados, não precisando, por sua vez, de um texto que tente explicá-la ou desvendá-la, visto que esse trabalho, metalinguisticamente, já se efetivava no próprio discurso literário¹: “A crítica institucionalizada entrou em crise: as novas obras a repeliam, tornavam-na supérflua.”²

A crítica, baseada na “função explicativa, função informadora, função didática” (p. XII), torna-se material obsoleto, não mais necessário às obras e aos leitores. A decadência da crítica institucionalizada deve-se, também, à queda do Ser/Sujeito/Autor/Deus em todas as ciências humanas a partir do início século XX. O Sujeito é posto em questão, não havendo mais espaço para autores-deuses ou autores à luz do Criador, pois as hierarquias não mais existem: o eu somente existe a partir do outro ou, como salienta Barthes, a obra somente começa a existir através da leitura. O que se percebe, nesse entremeio, é uma crescente partilha de poderes e de saberes, não há mais o tirano que impõe o seu saber ou a sua Verdade, não há mais elementos a serem copiados. Agora, a obra literária não é vista à sombra de seu Autor, de elementos extraliterários ou como reflexo da realidade. A obra literária liberta-se, uma vez que o seu carcereiro está morto: “Sabemos agora

¹ De acordo com Blanchot, a busca da obra literária em tentar entender-se, em tentar procurar respostas para as suas perguntas, nunca deixará de ser uma esperança, uma esperança que se afirma no/pelo desejo de nunca ter aquilo que se espera: “a esperança proclama a vinda esperada daquilo que não existe ainda senão como esperança.” (BLANCHOT, 2001, p. 84). Caso a esperança trouxesse as respostas às perguntas desejadas, a obra literária deixaria de existir, pois o grande alicerce que estimula a sua sobrevivência atemporal e, consequentemente, a ininterrupta produção de sentidos desapareceria. Estamos falando da ambiguidade: “Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer.” (BLANCHOT, 1997, p. 327-8).

² PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XII. A partir daqui, as referências ao livro *Texto, crítica, escritura* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

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” (BARTHES, 2004 A, p. 62). Em outras palavras, diz-nos Deleuze: “Escrever não é certamente impor uma forma de expressão a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento” (DELEUZE, 1997, p. 11). Na mesma linha de pensamento, Blanchot comenta:

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” em que se encontrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever. (BLANCHOT, 1987, p. 14, grifos do autor)

Com a morte do Autor, a obra pode ser vista e lida livremente. Não há mais a reverência à obra literária, o “respeito” ao autor, não há mais a prática da cópia edificante, efetuada pela crítica anterior, que não ousava ir contra os preceitos da obra lida. Não mais existindo autor a ser reverenciado e não mais existindo obra a ser dada como representante da Natureza e, por isso mesmo, obra sagrada, a crítica reinventa-se, como salienta Perrone-Moisés: “Assistimos, então ao aparecimento de um novo tipo de discurso literário, aflorando no lugar anteriormente ocupado pelo discurso crítico: um discurso crítico-inventivo” (p. XII). Do mesmo modo que surge uma nova literatura, há o surgimento de uma nova crítica, baseada no texto-escritura, que deseja desgarrar-se do laço de dependência com as obras analisadas. Ou seja, assim como a obra mata o seu autor, a crítica-inventiva deseja acabar com a submissão ao texto analisado, já que eles participam de um mesmo espaço, o espaço literário, com suas perdas e suas ambiguidades. A nova crítica e a nova literatura perdem o ranço do opressor e do oprimido para instaurarem-se como textos de escritura: textos produtivos por excelência, no que se refere à interpretação e à pluralidade de significações.

A nova crítica não buscará mais verdades ou parâmetros a serem seguidos, pois desejará a pluralidade das formas e das significações do texto comentado e do seu próprio texto: “Não se trata mais, para o crítico, de simplesmente escrever bem e de assumir por vezes um estilo poético. Trata-se de aceder, na sua prática de linguagem, à liberdade total que é a de todo escritor.” (p. XII). Nesse momento, duas observações são necessárias: primeiro, na crítica-escritura, o texto crítico não perderá o seu caráter avaliativo e nem explicativo; todavia, esses dois critérios serão subvertidos em uma não-busca pela verdade, ambos optando por apresentar a ambiguidade do texto poético. Em relação a essa opção crítica, fala Perrone-Moisés: “O crítico não se porá diante dela [obra] como

um explicador de ambiguidades mas como um desenvolvedor de ambiguidades, isto é, como um escritor.” (p. 78-9).

No texto-escritura, não haverá escalas de valores, embora a questão do valor de uma obra já exista na escolha do crítico em tê-la junto ao seu texto. Ao escrever sobre uma narrativa, o crítico está nos oferecendo o seu olhar sobre o objeto analisado, por mais que a linguagem crítica esteja isenta de objetividade e por mais que o crítico se perca nesse comentário, silenciando-se ao falar e ausentando-se ao se apresentar, como é o caso de Maurice Blanchot, visto que a obra literária não apresenta verdades indubitáveis, mas possibilidades: “Esses textos refletem o mal-estar de uma leitura que busca conservar o enigma e a solução, o mal-entendido e a expressão desse mal-entendido, a possibilidade de ler a impossibilidade de interpretar essa leitura.” (BLANCHOT, 1997, p. 13).

Segundo, no surgimento da crítica-escritura, datado do fim do século XIX, em que a linguagem crítica se aproxima da linguagem poética, alguns podem contestar, afirmando que sempre existiu a crítica poética (os críticos-artistas), bem como sempre existiu o poeta crítico (os artistas-críticos). Em relação a essa contestação, Perrone-Moisés comenta:

Os críticos-artistas – um Sainte-Beuve, um Thibaudet – eram bons estilistas sem ser verdadeiramente escritores; seu objetivo primordial era explicar, classificar, avaliar, mesmo se, além disso, seus textos eram semeados de imagens, de “belezas” literárias. Por sua vez, os artistas-críticos – um Hugo, um Baudelaire – continuavam sendo antes de tudo poetas, e neles o objetivo crítico inicial se esfuma, quando não se perde totalmente. (p. 92)

Antes da crítica-escritura, houve textos parecidos; contudo, os muros de separação ainda prevaleciam no momento da análise, não se podia misturar a crítica (análise) com a literatura (criatividade/produtividade). É com a escritura que ocorre o *apartheid* textual, onde se condensam esses dois tipos de textos, num ritmo melódico e poético, em que a crítica se deixa levar pelo Canto das Sereias³ e a literatura se deixa ser olhada pela crítica-escritura, igualmente, Eurídice a Orfeu, ambos soltando-se dos mastros, ambos perdendo-se no inferno: “Ele [Orfeu] 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). Com o muro derruído, a liberdade da escritura se evidencia de várias formas, uma delas está na intertextualidade. De acordo com Perrone-Moisés, ao citar Butor, tudo num texto é intertextualidade, e mesmo as citações, que parecem ter um ar inocente e de comprometimento com o texto original, escondem uma espécie de paródia:

³ O Canto das Sereias é uma interpretação literária de Blanchot para a passagem de Ulisses pelas Sereias. De acordo com o crítico, o escritor tem de agir diferente de Ulisses, não tapando os ouvidos, mas entregando-se por completo às belas moças. É uma forma metafórica de expressar a imersão e o perigo daqueles que adentram o espaço da escrita literária.

“A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. O simples levantamento a transforma, a escolha na qual eu a insiro, seu recorte (dois críticos podem citar a mesma passagem, fixando seus limites de modo bem diverso), as supressões que opero em seu interior, e que podem substituir a gramática original por uma outra, e, naturalmente, o modo como eu a encaro, como ela é tomada em meu comentário.” (BUTOR apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 69-70)

Tanto o texto literário quanto o texto crítico são intertextuais, ou seja, comentam, rememoram, fazem lembrar, parodiam, parafraseiam outros textos. E todo ato intertextual é um ato de absorção, de deglutição, de aprimoramento, de deslocamento e de transformação textual, tornando-se, por vezes, um processo complexo quando não conseguimos destacar o que é próprio ao texto lido e o que não o é, embora saibamos que as partes do texto original, imersos em outro texto, deixam de pertencer àquele que lhes deu origem. No entanto, há uma considerável diferença entre a intertextualidade crítica e a poética. A intertextualidade na crítica tradicional deve ser comprovada, uma vez que se está a falar de outro texto em termos científicos; e toda e qualquer omissão da comprovação pode gerar ônus ao crítico: “a intertextualidade crítica é *declarada*” (p. 70, grifos da autora). A comprovação não descarta a submissão do texto crítico ao poético. Em contrapartida, devido à liberdade de criação, “a intertextualidade poética pode ser tácita (e na maior parte das vezes o é)” (p. 70).

A comprovação intertextual instaura, novamente, o muro entre a crítica tradicional e a literatura. A crítica institucional está amarrada aos grilhões da obra analisada, não lhe é permitida a liberdade da escrita, a invenção poética. Contudo, no texto-escritura, a comprovação é optativa, o que demarca a produtividade do texto da nova crítica, pois há, nessa escrita, a possibilidade de interação total com o texto comentado, o que a aproxima da escrita literária: “Só a crítica-escritura pode ser um discurso verdadeiramente intertextual. Nela, não se trata de *recobrir explicitando*, mas de *recobrir ambigüizando* (isso é a disseminação, isso é a significância)” (p. 78, grifos da autora). Em textos de Blanchot, por exemplo, muitas vezes não conseguimos identificar a que obra ou a que autor o crítico faz referência em seus textos: ou por somente colocar entre aspas a citação sem o número da página ou por colocar o nome do autor sem a obra referida ou por colocar pura e simplesmente *uma* citação, o leitor que se esmere em identificar o texto citado. Isso comprova o poder de inovação/invenção da crítica-escritura, que procura absorver o texto comentado num nível tão literário que não é possível fazer a distinção entre os dois, o que provoca a pluralidade do novo texto crítico, como também a possibilidade de múltiplas interpretações desse texto. Exemplificaremos com este fragmento d’*O espaço literário*:

Escrever apresenta-se como uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical, à qual Mallarmé fez breve alusão quando disse: “Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente, dois abismos que me desesperaram. Um deles é o Nada...” (a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte). (BLANCHOT, 1987, p. 31)

No trecho acima, Blanchot não comprova de qual texto mal-larmeano essa citação pertence, ratificando a liberdade de criação da escritura, que não se submete a revelar a sua constituição, e por isso não se deixa subjugar, abrigando-se em seu véu subtendido e enigmático.

Desde o início deste artigo, pontuamos a palavra escritura. Mas, o que seria, realmente, a escritura? Perrone-Moisés tenta nos explicar:

Antes de empreender qualquer definição da *escritura*, devemos munir-nos de certas precauções: trata-se de um conceito (abstrato) operatório que não pode nem pretende recobrir exatamente nenhuma obra ou trecho de obra concretos. Menos (ou mais?) do que um conceito, trata-se de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade. (p. 29, grifos da autora)

As tentativas de definição do termo escritura, dadas por Perrone-Moisés, em *Texto, crítica, escritura*, seguem as definições levantadas por Roland Barthes em sua extensa obra, como esta, por exemplo: “Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; [...] a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido.” (BARTHES, 2004 A, p. 63, grifos do autor). Leitora assídua do teórico, a pesquisadora tece várias definições do termo escritura, que, igualmente a Barthes, tem como matéria-prima de sua constituição a mobilidade e o deslocamento, sempre agrupando certos conceitos para depois abandoná-los ou reagrupá-los. Num primeiro Barthes, autor d’*O grau zero da escrita*, a escritura tem um compromisso com a sociedade, pois é do meio social que a escrita surge e é para o social que ela se direciona. Não há escrita sem História. E quando a escrita tentar demonstrar a ausência da História, é nesse momento que ela se afirma enquanto “História profunda” (BARTHES, 2004, p. 4). E todo ato de escrita sustenta uma função:

Língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (BARTHES, 2004, p. 13)

N’*O grau zero*, Barthes salienta que a escrita literária é “uma realidade formal independente da língua e do estilo” (BARTHES,

2004, p. 7). Ela seria uma terceira dimensão da forma, que teria traços da língua (traços gerais de uma língua comum a todos os habitantes de um determinado espaço social) e traços de estilo (características próprias do autor, aquele dom que nasce com o sujeito criador). Como salientamos no parágrafo anterior, a escrita teria que ter uma função no meio social e ter um direcionamento. Nessas definições, que não deixam de ser um pouco contraditórias entre si, como é característica de Barthes, o escritor nos diz que o estilo “tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. [...] ele é a ‘coisa’ do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão” (BARTHES, 2004, p. 10-1). Por não ter um vínculo com o real ou por ser particular demais, o estilo não é dado como participante da sociedade e, por consequência, está fora da arte: “Por sua origem biológica, o estilo se situa fora da arte, isto é, fora do pacto que liga o escritor à sociedade.” (BARTHES, 2004, p. 12).

A noção de escrita ligada a uma função social e vinculada à História, logo, ao seu Autor, será abandonada por Barthes em seus demais escritos. Em *O rumor da língua*, Barthes nos diz: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2004 A, p. 57). Nesse momento barthesiano, a noção de escritura perde a funcionalidade com o meio social, perdendo também o vínculo com o autor: o autor está morto, dirá Barthes. E as características de definição do estilo, elaboradas n’*O grau zero*, deixarão de ser características fora da arte para inteirarem-se como características elementares da escritura. Antes, o sugerir, o indecifrável e o indefinível pertenciam ao estilo do autor, agora, em *O prazer do texto*, essas características do gozo liberto, sem amarras, pertencerão à escritura: “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.” (BARTHES, 1999, p. 26). A linguagem da escritura passa a exercer no autor e no leitor um objeto de fetiche, de gozo, de suspensão das ideias, instalando-se na liberdade do inconsciente, onde tudo é desvendado e produzido à luz do não-dito. No que se refere ao inconsciente barthesiano, Perrone-Moisés comenta: “A valorização progressiva do inconsciente nos textos de Barthes leva-o assim a uma sutil reformulação dos problemas da escritura.” (p. 35).

O texto-escritura não tem um pacto com a verdade, já que a obra literária, seu “objeto de estudo”, nada diz: “a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. [...] Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” (BLANCHOT, 1987, p. 12). Grande parte da literatura do início do século XX não tem um objetivo único, não tem uma mensagem a ser dada ao final de sua narrativa, ela

apenas se apresenta; e, apresentando-se, deixa-se flandar nas interpretações que suscita o seu roldão ambíguo discursivo: “Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambiguidade não é de fim mas de fato.” (p. 33). O texto-escritura não é uma forma/instrumento de comunicação, ele não diz o mundo, diz apenas de si mesmo, uma vez que ele elabora um espaço narrativo de regras próprias, em que o seu referente é o próprio texto-escritura. A característica principal da escritura é a produção, é a disseminação de vários textos a partir da leitura de outros textos, é a concomitância textual, é a quebra de hierarquias, é o desenvolvimento poético. Aquele que escreve está perdido, pois se deixou perder nos amavios eróticos da linguagem poética. É próprio ao crítico que exerce a escritura o deixar-se levar, o deixar-se escrever sem fim, sem propósito, escrever sem funcionalidade, escrever por escrever. Sobre essa questão, diz-nos Perrone-Moisés: “O crítico-escritor é um ser de aparição e de desaparecimento, de prazer e de gozo, de consistência e de perda e, como tal, um exemplo significativo do escritor em crise – o escritor de hoje.” (p. 60).

A pesquisadora cita três críticos-escritores em seu livro *Texto, crítica, escritura*: Maurice Blanchot, Michel Butor e Roland Barthes. De acordo com a autora, “Blanchot fala a obra literária de dentro da escritura, na vizinhança perigosa do ‘centro da esfera’ (origem, silêncio e morte).” (p. 96). A concepção de literatura, para Blanchot, é bastante singular. Ao falar o que seria literatura, o crítico acerca-se, como todo e qualquer pensador, de um *corpus* particular, onde ele apresentará as bases do que para ele seria literatura: Kafka, Beckett, Artaud, Bataille, Sade, Borges, Breton, Gide, Mallarmé, Valéry, Virginia Woolf, dentre outros. Em relação aos autores escolhidos por Blanchot, Perrone-Moisés comenta: “Os grandes, para Blanchot, são os que assumem a louca empresa de autodestruição que é a escritura” (p. 103). Na perspectiva de Blanchot, a literatura é um mundo próprio, com regras próprias, instituído pela ambiguidade, sua força produtiva e sua própria negação. Esse mundo poético produtivo é constituído de uma linguagem literária distante da linguagem utilitária com a qual nos comunicamos no dia-a-dia, uma vez que a palavra poética nasce e se relaciona com o espaço literário que a originou. Na perspectiva blanchotiana, a literatura nunca faz uma relação imediata com os referentes do mundo prático, ou seja, a literatura não é representação, *não serve para*, ela simplesmente é, não tendo uma função prática no mundo organizacional, ela apenas *apresenta-se*: “Sob essa perspectiva, reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo.” (BLANCHOT, 1987, p. 35).

Não pensemos que por não *representar* e por não *servir para* um objetivo imediato, a literatura é um mero espaço inocente.

Blanchot comenta que somente se pode chegar ao espaço literário através da perda: “A obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal.” (BLANCHOT, 1987, p. 50). Aquele que decide escrever responde a um *demônio interior* (um chamado, uma força, que o impele a escrever), despojando-se do eu para se tornar ele, para se tornar um ser múltiplo, perdendo-se nos ambientes, no tempo e nos personagens literários. O escritor se divide, se multiplica, despoja-se de si mesmo, de seus conceitos mundanos, para poder adentrar no espaço das impossibilidades literárias: seja a impossibilidade de estabilização discursiva, seja a impossibilidade da morte⁴, seja a impossibilidade de respostas para os questionamentos que surgem ao longo do espaço narrativo. E não apenas o escritor se perde, mas também aquele que escreve sobre as narrativas literárias, pois somente se pode falar da ausência perdendo-se nessa ausência. A escritura, para Blanchot, é perda, é afundamento, é desrazão:

Escrever é a loucura própria de Sade. Dessa loucura, provocada pela prisão ou que pelo menos veio a tornar-se o que é – uma força subterrânea e sempre clandestina – a partir dela, a liberdade não o livra, antes a duplica de uma outra loucura que o fará crer que ela pode afirmar-se à luz do dia, como a reserva ou o futuro das possibilidades comuns. (BLANCHOT, 2007, p. 209)

Os dois escritores (o romancista e o crítico) devem se deixar perder, eles *devem* sucumbir ao chamado das Sereias para um lugar ainda não formulado, de origem desconhecida, porém, de ancoragem certa, o espaço literário. Eles devem olhar para trás, perderem-se em Eurídice-obra-literatura. E não devem de modo algum ter um diálogo socrático da ordem, da objetividade e da razão, eles devem possuir um discurso da ausência, do vazio, da negação: “Mas o próprio do escritor é, em cada obra, reservar o indeciso na decisão, preservar o ilimitado junto ao limite, e nada dizer que não deixe intacto todo o espaço da fala ou a possibilidade de dizer tudo.” (BLANCHOT, 2005, p. 149).

Os termos ausência, vazio e negação devem ser interpretados à luz da escrita blanchotiana. Esses termos não possuem uma significação pejorativa acerca do texto literário, mas o contrário, visto que são elementos essenciais do espaço poético para Blanchot. A literatura é vazia, pois não tem uma verdade a ser usada com estandarte, e sim uma pluralidade que excede a completude, beirando o vazio. A literatura é o tudo que se transforma no nada (vazio). Por dizer tudo ao mesmo tempo, por apresentar várias noções de escritura concomitantemente, a linguagem poética nada diz, mantendo “apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto das cidades que suportamos ouvir.” (BLANCHOT, 2005, p. 320). A literatura é negação ao abandonar qualquer refe-

⁴ A morte entendida como fim, seja como fim das lamentações e da errância dos personagens, da fragmentação da narrativa e da instabilidade do discurso ou morte como verdade absoluta e como poder.

rência explícita com o mundo e ao não desejar empunhar uma verdade última e absoluta. Ao negar o mundo, a literatura nega a si mesma como um constructo do homem, haja vista que quem a elabora não é um sujeito social, mas um sujeito literário. Desse modo, o autor, como constituição social, é descartado/expulso da obra: “Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela.” (BLANCHOT, 1987, p. 14). Como o texto literário não sustenta uma intenção, a voz do autor é mais uma voz no meio de tantas outras vozes que surgem no espaço literário. O autor não tem domínio sobre o que escreve, diz-nos Blanchot. Se houve uma intenção no início da escrita, essa intenção passou a ser fragmento de escrita, elemento literário e, por isso, elemento ambíguo.

De acordo com Blanchot, a literatura se basta. A literatura é ela mesma. A literatura *não serve para*. A literatura é perdição. A literatura é ausência. Numa interpretação importante da crítica de Blanchot, os comentários de Perrone-Moisés podem ser resumidos com esta seguinte frase: “O discurso de Blanchot é intransitivo, não diz nada a não ser ele mesmo.” (p. 107). Ao terminar a sua fala sobre Blanchot, Perrone-Moisés a passa a outro escritor, Butor: “A face crítica da obra de Butor é simétrica e complementar à sua face inventiva, de modo que é realmente impossível separá-las.” (p. 126). A autora exemplifica o seu comentário sobre Butor a partir da leitura do texto butoriano *História extraordinária*, que não pode ser catalogado nos parâmetros textuais que nós conhecemos e não encontra na própria bibliografia do crítico lugar de classificação. Essa obra está em suspensão. Não é uma narrativa, mas também não é uma análise crítica propriamente dita, é apenas um texto de escritura. Nesse livro, Butor apanha alguns fatos da vida pessoal e da obra literária de Baudelaire, bem como recria fatos fictícios. Com esses fatos, o crítico faz desses pedaços baudelairianos argamassa de sua arquitetura textual. Baudelaire é reinventado por Butor. O poeta torna-se um constructo de uma nova figura, de uma nova *persona* textual: “Figura baudelairiana ou butoriana? Uma coisa e outra. Trata-se de uma figura baudelairiana na medida em que os dados, o material é baudelairiano; mas a coerência que aí encontramos só existe nesta escolha e neste arranjo particular que é *Histoire extraordinaire*.” (p. 124).

Em *História extraordinária*, há um intenso jogo de escrita, várias formas de linguagem circundam essa narrativa: o começo do texto se inicia com um sonho de Baudelaire (sonho que realmente ocorreu e que foi escrito e enviado em carta para um amigo do poeta) e, logo depois, à escrita desse sonho (criação do inconsciente e desde já elemento puramente literário) são costuradas citações da obra de Baudelaire, que são retiradas à revelia do poeta, pois quem as escolhe e as utiliza livremente é Butor. A essa arquitetura textual é acrescentado Edgar Allan Poe, que dá título a esse texto butoriano (Baudelaire, em vida, traduziu *Contos Extraordinários*, de Poe). Ou seja, temos vários tipos de textos que

nos oferecem uma pluralidade muito grande de interpretações. Esses textos comungam traços próprios, porém, eles somente podem ser vistos no todo, nunca separadamente. No exercício de bricolagem, Butor agrupa deliciosamente esses textos num jogo de linguagem que somente a escritura poderia dar acesso:

Butor não cita Baudelaire como os críticos citam os autores. Os trechos de Baudelaire, mesmo se ainda entre aspas, não constituem um domínio à parte dentro do texto. Butor se apropria dos fragmentos de Baudelaire, dispõe-nos de outra forma, envolve-os com seu próprio texto, armando uma nova obra fortemente estruturada e doravante indivisível em suas partes. (p. 118)

Nesse processo inventivo, a escritura que surge faz desaparecer o poeta, como também o crítico, pois o amálgama é tamanho que não podemos fazer distinções, tudo faz parte de um texto de criação. Claro que não podemos descartar que há uma análise, mesmo que criativa, da obra de Baudelaire; todavia, *História extraordinária* nos apresenta um texto que rompe com as barreiras e hierarquias impostas tanto pela crítica institucionalizada quanto pelo meio social, que não admitia a incursão criativa no discurso crítico. Deve-se a essa liberdade inventiva butoriana, a despreocupação da intertextualidade que se opera em sua escrita de não ser e de não querer ser comprovada, haja vista que tudo faz parte de um único texto; não há dividendos, nem cobranças, há, somente, arte de escritura:

O grande crítico é aquele que é capaz de utilizar a obra anterior, não em seu próprio proveito, mas de tal modo que a obra anterior possa entrar na sua. Citação, crítica, colaboração, são as diferentes faces de uma mesma empresa. (BUTOR apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 131)

Segundo Butor, não há crítica literária sem invenção/criação. Após a análise da crítica butoriana, é chamado o pensamento barthesiano para concluir o estudo sobre a crítica-escritura. No que se refere a Roland Barthes, terreno esmeradamente estudado por Perrone-Moisés, a autora nos diz: “Inconstante, charlatão, esnobe, reacionário, brilhante mas pouco profundo, hábil mas (ou portanto) perigoso – esses qualificativos o seguem, de perto ou de longe, com aquela impressionante constância que caracteriza, através dos séculos, a repulsa a toda vanguarda artística.” (p. 133). A partir das leituras das obras de Barthes, surgem muitas inquietações que se transformam, aos poucos, em questões: algum leitor, mesmo o mais dedicado, pode dizer que conhece Roland Barthes? Alguém pode, precisamente, classificar a obra barthesiana, impondo a ela rótulos ou impondo a Barthes fases, quando estamos nos referindo a um ser da ordem do deslocamento, da sugestão por excelência? O que dizer de sua crítica? Profunda, rasa, comezinha? E se a sua crítica for tudo ao mesmo tempo,

misturando o sincrônico e o diacrônico, subvertendo o anacrônico? Isso não seria uma expressão libertária da crítica-escritura de Barthes? Nessa impalpabilidade, que é a escrita barthesiana, a única certeza da qual dispomos é a importância de Barthes para o estudo das artes, principalmente, para o estudo da obra literária, pois, seguindo os pressupostos da pluralidade poética, a escrita barthesiana torna-se também plural/diversa, haja vista que a obra de arte comporta múltiplas interpretações, não sustentando, assim, uma Verdade. Barthes não se contradiz. Barthes experimenta as possibilidades que a ele são ofertadas pelo espaço literário.

No estudo de Perrone-Moisés, a obra barthesiana em análise é *S/Z*, em que Barthes comenta a narrativa *Sarrasine*, de Balzac. Essa leitura poderia se estender pelos demais livros de Barthes, uma vez que a autora estuda/comenta as peculiaridades da crítica-escritura barthesiana, que são inerentes aos demais estudos do crítico, como, por exemplo: *o trabalho intertextual*, no qual Barthes inicia um trabalho de fusão entre o objeto analisado e a sua escrita, transformando-os em escritura (linguagem plural/produziva); *a avaliação*, que se inicia desde a escolha da obra até a sua análise subjetiva dentro do corpo da escritura, e que somente pode ser avaliada/estudada em termos de escritura ou dentro do espaço da escritura, jamais analisada por elementos extra-escritura; *a bricolagem* (prática das relações), que faz de pedaços de outros textos um quebra-cabeça textual que encontra na escrita barthesiana a sua coerência; *a disseminação*, que se refere à produção de sentidos dos textos barthesianos, devido à prática da escritura que envolve esses textos (escritura = produção, logo, leitura = disseminação = produção de outros textos); *o erotismo*: somente sabe trabalhar a linguagem quem a entende como um corpo pulsante, desejoso de carícias e de complementações; e *a suspensão*, a obra nunca está totalmente decifrada, pois não é decifrável completamente, permanecendo ausente e silenciosa.

No decorrer deste artigo, o conceito de escritura, partilhado/disseminado por Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Texto, crítica, escritura*, provém dos textos e das indagações de Roland Barthes sobre a escrita literária e a escrita crítica. A escritura, nos diversos livros do crítico, ganha/perde definições. Todavia, no que se reporta ao percurso barthesiano, poderíamos dizer que o conceito atual de escritura refere-se a todo texto que se deseja livre das amarras sociais/institucionais; que se faz poético através de sua pluralidade; que se faz produtivo por ser multifacetado e passível de interpretações; que se faz erótico por trabalhar com a linguagem em todos os seus aspectos sensuais, bem como a utiliza, e é utilizado, como forma de sedução: “Nada mais deprimente do que imaginar o Texto como um objeto intelectual (de reflexão, de análise, de comparação, de reflexo etc.). O Texto é um objeto de prazer.” (BARTHES, 2005, p. XIV).

Como tentativa elucidativa e de conclusão, poderemos definir, não definindo completamente, que a escritura, segundo os críticos referidos neste artigo, é: perdição (Blanchot), invenção (Butor) e prazer/deslocamento (Barthes). Não poderíamos terminar este artigo sem lembrarmos que: “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço.” (BLANCHOT, 1987, p. 24).

Abstract

This paper analyses the methodological approach, entitled critical-writing, presented by the researcher Leyla Perrone-Moisés in her book Text, critique, writing. In this book, Perrone-Moisés studies the texts of the writers Maurice Blanchot, Michel Butor and Roland Barthes, showing the new course of literary criticism, dating from the late nineteenth century, which is based on an attitude of approximation to the literary object, dismissing it no longer, staying in its shadow no longer either, but immersing deliberately in its discursive architecture, often confusing this with the object itself.

Keywords: *Critical-Writing, Literature, Blanchot, Butor e Barthes*

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 A.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *A conversa infinita 1 : A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A conversa infinita 2: A experiência-limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.