

Os mistérios do Olhar de Orfeu – historicidade, metáfora e literatura*

Aline Magalhaes Pinto^a

Resumo

O crítico, ensaísta e romancista Maurice Blanchot explorou o fenômeno literário ao longo de sua obra mantendo como horizonte o reconhecimento da condição radicalmente póstuma da escrita e a inquietude que essa condição imprime ao escritor. Sua obra, fragmentária, esteve sempre atenta à relação entre a finitude - como experiência antropológica fundamental e como evento que evidencia a duração da vida humana, isso é, sua relação com o tempo - e a arte da escrita. Partindo desse ponto, propomos um estudo da imagem da morte em “Le regard d’Orphée”, ensaio de Maurice Blanchot. Esse ensaio apresenta-se como uma fascinante encenação da metáfora da morte e uma profunda meditação sobre a possibilidade da arte literária no imediato pós-guerra, tempo em que a aflição e o desamparo modernos se aguçam. Nossa intenção é desvendar a historicidade embutida da imagem da morte nesse ensaio de Blanchot.

Palavras-chave: Maurice Blanchot, historicidade, metáfora.

* Realizado com o apoio do CNPq.

Recebido em 14 de maio de 2015
Aceito em 27 de agosto de 2015

^a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, alinealinemp@gmail.com

Olhos cegos para o mundo,
 Olhos nas fendas do morrer,
 Olhos olhos:
 Não leias mais – Olha!
 Não olhes mais – Vai!
 Paul Celan

¹ Ensaio publicado pela primeira vez em 1953 na revista *Cahiers d'art* e posteriormente incluso em *L'espace Littéraire*, de 1955, doravante EL.

² Uma valiosa apresentação do trabalho do filósofo Hans Blumenberg nos é oferecida por Padre Vaz, em suas reflexões sobre antropologia filosófica: “Entre as mais notáveis críticas de justificação da modernidade do ponto de vista de uma reflexão sobre a cultura merece especial atenção a do filósofo e historiador das idéias Hans Blumenberg. Autor de uma obra multiforme que se estende a toda história da cultura ocidental e apoiada numa vastíssima erudição, Blumenberg reúne todos os fios da sua intensa meditação justamente numa teoria da modernidade pensada e formulada como demonstração da novidade e legitimidade da cultura moderna e recusa de todo paradigma hermenêutico que faça uso do conceito de “secularização” (...) A obra em que expõe *ex professo* sua leitura da modernidade denomina-se justamente ‘A legitimidade dos tempos modernos’ na qual é posto em questão o paradigma da “secularização”. Não é pela transformação e um conteúdo teológico em conteúdo mundano que a modernidade se define. (...) A modernidade se caracteriza pela aparição histórica do *vazio* de sentido. Esse *vazio* solicita imperiosamente a consciência ocupá-lo com um conteúdo novo. Todas as iniciativas da consciência refluem, em última instância, para a auto-afirmação (*Selbstbehauptung*) como ponto fulcral do edifício simbólico da modernidade” (VAZ, 2002, p. 26-27).

“Para saber é preciso imaginar”. Com essa sentença heterodoxa - que num estalo nos coloca diante da dificuldade às vezes subestimada em criar abismos intransponíveis entre o reino do saber e os domínios da imaginação -, Didi-Huberman abre *Images malgré tout* (2003). Ao desdobrar as consequências dessa sentença por meio da análise de imagens literárias e visuais concernentes ao escândalo de Auschwitz, o autor descortina um desafio: desafiado pela historicidade da imagem, o historiador deveria a um só tempo interrogar-se sobre a função formal da “substância” imagética, extraindo valores informativos aptos a constituir ao seu redor um sistema referencial que a balize, e ser capaz de oferecer uma reflexão que abra o campo de visão até ser possível restituir o elemento antropológico que a coloca em jogo (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 57).

Didi-Huberman sugere, portanto, que o trabalho do historiador interessado em imagens alie à necessária reconstrução de linhas contextuais um olhar teórico atento à reconstituição e à problematização dos valores antropológicos que compõem as mediações culturais. Inspirados por Didi-Huberman, nossa proposta é pensar a imagem da morte trabalhada por Maurice Blanchot em “Le regard d’Orphée”¹ entendendo o processo pelo qual a imagem se transforma em metáfora como um movimento que permite acessar uma configuração da historicidade específica do fenômeno literário. Para nos auxiliar, recorreremos à concepção elaborada por H. Blumenberg², para quem a metáfora atua como uma perturbação das conexões e da homogeneidade de um texto, bloqueando a fluência da recepção do texto. Onde o contexto daria as respostas, a metáfora obriga a pensar e a imaginar. Isto porque as metáforas não são apenas capazes de movimento. Elas representam - *fazem ver* - esse movimento dentro do discurso. Ou seja, as metáforas - mesmo aquelas restritamente definidas pela gramática e pela retórica - se encontram intimamente ligadas ao impulso teórico-reflexivo (BLUMENBERG, 2013, p. 108).

Imerso no cenário do imediato pós-guerra europeu, o crítico literário, romancista e ensaísta francês Maurice Blanchot declarava nos anos 1950 que, para nós, a morte permanecia um instante crucial, mas tornara-se desprovida de verdade ou sentido. A emergência dessa tendência no mundo ocidental é difusa, mas podemos concentrá-la de modo satisfatório nas poéticas da alta modernidade, especialmente as poéticas de Baudelaire e Mallarmé, que, em sua exploração e expansão radical da linguagem, relacionaram a imagem da morte à experiência de inadequação que passa a conduzir o processo de autodelimitação e autocompreensão da subjetividade na alta modernidade. Na esteira dessa tradição, a centralidade da imagem da morte na compreensão da literatura e de mundo de Maurice Blanchot encontra suas raízes imersas no horizonte compartilhado de expectativas em que se conjuga um desejo por unidade e sentido, e a fragmentação inevitável daquilo que ele anseia por reconhecer como “notre monde”. Para Blanchot, a tarefa intelectual e artística na contemporaneidade seria reencontrar a vocação humana de poder-morrer (EL³, p. 118).

O autor de *L'espace Littéraire* é uma das figuras centrais na elaboração do discurso do pós-guerra europeu e sua obra contou a interlocução importante de M. Foucault, J. Derrida e G. Deleuze. Debruçando-se filosoficamente sobre o mundo das artes, Blanchot construiu uma reflexão inquieta sobre a escrita literária, como apontam os estudos sobre seu trabalho (MESNARD, 1996; HILL, 1997; BIDENT, 1998; DERRIDA, 1998). Ainda que caminhemos nessa seara bastante percorrida, retomamos essa estrada para relacionar a imagem da morte - como experiência antropológica fundamental e como evento que representa a finita duração da vida humana - à historicidade da tarefa e arte da escrita, i.e., sua inserção naquilo que talvez seja o momento mais agudo da crise da modernidade: o pós-1945. O percurso divide-se em dois momentos. No primeiro, procuraremos apontar os filtros simbólicos, isso é, as passagens pelas quais o autor francês opera o deslocamento e a transposição da figura de Orfeu para os tempos do imediato pós-guerra. No segundo, nos debruçamos sobre a encenação desse “orfeu de Blanchot” e sua busca por Eurídice. Uma busca que se concretiza como tarefa de *atravessar para o outro lado, para além, alhures*.

³ Todas as ocorrências de EL referem-se à *L'espace littéraire*. Ver BLANCHOT, 1955, nas referências. N. do E.

Antessala

A leitura do mito de Orfeu por Blanchot assume uma importância capital na economia de *L'espace littéraire*, registrada na primeira página de onde lemos (como orientação ou alerta?) a seguinte declaração:

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige: aqui, na direção das páginas intituladas O olhar de Orfeu. (EL^{*4}, p. 1).

Composto como um redemoinho, *L'espace littéraire* é, segundo seu autor, todo ele arrastado pelo *L'égard d'Orphée*. Podemos expandir essa afirmação e dizer que, para Blanchot, tudo no gesto literário é arrastado pelo *olhar de Orfeu*, conjugando a erosão do sujeito, tempo-espaco e da própria linguagem, na falta de lugar que ele chama por *morte* (COLLIN, 1970, p. 97-107).

O encanto despertado pelo mito de Orfeu possui remotas raízes. A referência mais antiga data do século VI A.C., de autoria do poeta Íbico de Régio. Segundo W. K. C. Guthrie em *Orpheus and Greek religions* (1952), a lenda de Orfeu não pertence à herança homérica e estaria relacionada às práticas xamânicas. Orfeu, em algumas versões, é apresentado como filho de Calíope e Oragro, rio da Trácia. Em outras, aparece como filho de Apolo. Não obstante as variações, o núcleo perene da narrativa gira em torno do amor: Orfeu apaixona-se e casa-se com a ninfa Eurídice que, certo dia, mordida por uma serpente, vem a falecer. Orfeu, perdidamente apaixonado, não aceita a vontade do destino. Inconformado, desce ao Hades para tentar resgatá-la da morte. Cantor e tocador de lira, Orfeu consegue barganhar a beleza de seu canto em troca do amor de sua vida. Pela beleza de sua arte, convence Plutão e Perséfone a autorizá-lo a levar Eurídice de volta ao mundo dos vivos. Mas havia uma única exigência: ao sair com ela do Hades, Orfeu

⁴ Todas as ocorrências de EL* referem-se à tradução de *L'espace littéraire*: O espaço literário. Ver BLANCHOT, 1987, nas referências. N. do E.

caminharia à frente, não podendo sob qualquer circunstância ou pretexto voltar-se para trás até o momento em que se encontrasse fora do Hades. Não resistindo à interdição que lhe foi imposta, Orfeu vira-se, ainda no *outro* lado, em direção ao olhar de sua companheira. Ao desobedecer aos deuses, como resultado de sua transgressão, Eurídice desaparece na escuridão. Para sempre. Retornando sozinho ao mundo dos vivos, Orfeu é cobiçado e despedaçado pelas Menades. Em algumas versões, transforma-se na constelação de Lira, e, em outras, seu espírito persiste no canto do rouxinol (GUTHRIE, 1952, p. 24 e subsequentes).

O mito ainda informa que Orfeu era sacerdote de Apolo. E que, em algum momento, converte-se à religião de Baco ou Dionísio. Porém, no novo culto, acaba por cumprir uma função reformadora, transformando essa religião de acordo com o espírito e princípios de Apolo. A ação de Orfeu acorda em proporção, no culto, o *apolíneo* e o *dionisíaco*. Funda-se assim o orfismo. Com efeito, a religião órfica mescla e equilibra a vocação à exatidão apolínea e ao furor dionisíaco. O orfismo marcou filósofos gregos, como Tales de Mileto, Anaximandro e Xenofonte. Contaminou ainda as filosofias de Parmênides, Heráclito, Empédocles e Platão - que o menciona em passagens da *República* e do *Banquete*. Igualmente, poetas como Eurípedes, Ésquilo e Píndaro sofreram influências da religião órfica. A descida de Orfeu aos Infernos, a qual faz alusão Platão (*Banquete*) e Eurípedes (*Alceste*), foi contada pela primeira vez, em detalhes, por Virgílio (*Georgicas*, livro IV). É nessa versão que Ovídio se inspira ao redigir os primeiros versos do livro X, da *Metamorfoses*. A Ovídio e a Virgílio tributam-se as interpretações clássicas mais célebres da narrativa de Orfeu. Na modernidade, o mito de Orfeu encantou poetas como Victor Hugo, Nerval, Banville, Apollinaire, Rilke, Valéry, Gide e, por aqui, Vinícius de Moraes e Jorge de Lima (TRINGALI, 1990, p. 15-23).

Ao recorrer ao esquema narrativo da lenda de Orfeu, entendemos que Blanchot evoca uma continuidade cultural. Explorando-a, pôde construir uma concepção de literatura, de arte e de mundo. Blanchot cria seu sistema de referência, no qual movimentava sua teoria sobre a lógica simbólica da escrita literária. Ao tecer sua leitura do mito de Orfeu, mobiliza elementos de algumas tradições de leitura que visitaremos para entender o ponto que ele buscou alcançar.

Para abordar o primeiro deles, estabelecemos como vertente de aproximação à imagem da morte, o reconhecimento de uma intimidade entre escrita e a lamentação e ritos fúnebres⁵. Dentro dessa chave ampla, que se constitui como um princípio de antropogênese, particularizamos a posição de Blanchot – a partir da centralidade do mito de Orfeu. A escolha de Orfeu por Blanchot remete a uma economia das relações com o sagrado que repousa sob a divisão entre o mundo dos vivos e dos mortos. O culto aos ancestrais expressa *certa* reciprocidade entre os dois mundos ao mesmo tempo em que marca a polaridade na representação arcaica de espaço. As homenagens prestadas na cerimônia fúnebre, os deveres e obrigações devidos aos mortos nos ritos fúnebres, criam um elo de dependência, pois, aos vivos, o gozo da vida estaria disponível na medida em que se cumpriam as obrigações devidas aos ancestrais imortalizados. Nesse sentido, é possível pensar em almas humanas “divinizadas” pela morte, porque os que se foram tornam-se entidades veneradas e temíveis do “outro mundo” (BUCHER, 1997, p.4).

O mito de Orfeu significa uma transgressão nessa ordem. Como mostra Vernant, para os gregos, os poetas em geral eram dotados do poder de ver aquilo que escapava ao olhar humano, como parte de um espaço-tempo inacessível aos mortais. A inspiração estava relacionada ao acesso a um mundo que não pertencia aos vivos. Mas o desejo amoroso que impulsiona Orfeu singulariza sua trajetória. Ao colocar o amor por Eurídice acima de tudo, inclusive da morte, Orfeu mobiliza uma tensão que põe em jogo, como afirma Vernant, questões metafísicas e antropológicas:

Se há um Eros primordial, e esta é a concepção dos órficos, o mais importante é aquilo que há ao começo, no Princípio, um Eros que por si só unifica todas as contradições. Isso quer dizer que tudo que é está dado ao começo. E então, quando aparecem as individualidades, os deuses singulares e na sequência os homens, tem-se qualquer coisa que é o contrário, que é um movimento de declínio. Dito de outra forma, a individualidade não é uma perfeição, é uma falha. Ela é a evidência de que em um dado momento, fomos desconectados da totalidade do uno. Na concepção tradicional, que remete a Hesíodo, ao contrário, o ponto de partida é um estado de coisas que não é o Eros, e sim o Chaos, que é um estado onde nada é distinto, e no qual a ordem, a beleza, a força, o poder, aparecem como e somente como divindades particulares, singulares, com funções que lhes pertencem na

⁵ Rito e texto são muito diferentes, mas ocupam uma função análoga na manutenção das estabilidades culturais. Se a formação cultural é regida pela continuidade textual, cada elemento inscrito numa ordem valorativa não é mais reenviado ao sentido de um *passado absoluto* e sim a um *passado relativo*. Numa cultura escrita, o horizonte de possibilidades de transformação de normas, regras e valores se alarga enormemente, e a dimensão técnica do texto corresponde a uma potência de inovação. Essa potência de inovação se liga à arquitetura mais complexa das estabilidades culturais textuais e acaba por recobrir a comemoração de uma nova função, que se soma à sua função “pedagógica”. Na medida em que a potência de inovação enfraquece a estrutura conectiva de repetição que transporta o sentido cultural, como imperativo, a comemoração ritual deverá, na reconstrução do passado, atuar de maneira a nos ligar àquilo que não temos o direito de esquecer. É dentro deste quadro que se pode reconhecer, na esteira da lamentação e ritos fúnebres, a escrita como uma das formas pelas quais o homem registra a finitude de sua passagem pelo mundo (cf. ASSMANN, 2010; RUNIA, 2007).

⁶ Si on a un Éros primordial, ça veut dire, et c'est la conception des Orphiques, que ce qui est le plus important c'est ce qu'il y a eu au début, un Éros qui, en lui-même, unifiait toutes les contradictions. C'est-à-dire que c'est le tout qui était donné au début. Et qu'ensuite lorsque apparaissent des individus singuliers, des Dieux singuliers, et puis ensuite les hommes, on a quelque chose qui est au contraire un mouvement de déclin. Autrement dit, l'individualité n'est pas une perfection, elle est un défaut. Elle est le fait qu'à un moment donné on est arraché à la totalité de l'un. Au contraire, dans la conception, qui est la conception traditionnelle, hésiodique, on part d'un état qui n'est pas Éros, qui est Chaos, qui est un état où rien n'est distinct et l'ordre, la beauté, la force, la puissance, vont apparaître au fur et à mesure que des divinités particulières, singulières, ayant des fonctions qui leur appartiennent en propre vont se dessiner. A ce moment-là, c'est l'individualité, le particularisme des puissances divines qui fait leur valeur. Ça a des conséquences considérables parce que ces deux courants n'ont jamais cessés d'exister. Est-ce que ce qu'il faut faire, comme le pensent les Orphes, c'est le retour à l'un ? C'est-à-dire se perdre en se retrouvant par Dionysos, retrouver l'unité perdue ou, au contraire, est-ce que le monde tel qu'il est, est un monde où il y a des individus avec ce qu'ils ont de particuliers et c'est ça qui doit être maintenu ?

medida em que aparecem. É nesse ponto que a individualidade e o particularismo das potências divinas mostram seu valor. Tudo isso tem consequências significativas pois essas duas correntes jamais deixaram de existir. O que deve ser feito, como se pensa segundo os preceitos dos órficos, é retornar ao uno? Isso quer dizer perder-se ao encontrar Dionísio ou reencontrar a unidade perdida? Ou ainda, ao contrário, seria o mundo tal como ele é, um mundo onde o que há são indivíduos com o que possuem de singular e é isso que deve ser mantido? (VERNANT, 1989, tradução nossa)⁶

Quando Orfeu recusa a divisão entre o mundo dos mortos e dos vivos, responde somente ao imperativo do amor. O Eros órfico representa a plenitude de Único: figura da unidade perfeita realizada. É em nome dessa força plena que Orfeu contesta e recusa o destino mortal. Ao fazê-lo, o amor, como instância reguladora da economia do mundo religioso, torna-se mais forte que a morte, simbolizando o conflito de concepções a que Vernant alude (cf. VERNANT, 1982, p. 157-160).

Ao mesmo tempo, a recusa de Orfeu libera o poder da harmonia poética e musical. Pelo contato com a potência estética, para Orfeu, o mistério da morte passa a coincidir intimamente com o mistério da vida. O desejo desmedido por Eurídice que, uma vez morta, passa a exercer uma força fatal e criativa, se deixa confundir com a “experiência” da morte. Esse é o primeiro filtro a se destacar em relação ao Orfeu de Blanchot: *a experiência da perda de alguém querido que, renovada pelo exercício inspirado da harmonia poética, torna-se a experiência da “própria morte” como acesso ao além, ao “outro mundo”*.

O segundo fio puxado aparece a partir do tratamento dado por Platão ao mito de Orfeu e à tradição órfica. A influência do Orfismo na filosofia platônica é atestada por vários de seus especialistas. A noção referente à imortalidade da alma e sua transmigração, embora também encontradas na doutrina pitagórica, contém elementos indissociáveis do orfismo, como o desprezo pelo corpo - considerado como cárcere - o que contribui para emergência das concepções dualistas, que pregam a distinção entre corpo e alma (REALE, 2009, p.23-25). Logo, a filosofia platônica reinterpretou e introduziu em seu próprio universo uma série de elementos do conjunto das antigas crenças órficas. Contudo, Platão ridicularizou o orfismo, tomando alguns órficos como meros charlatães. A loucura, a desmedida

do desejo de Orfeu e a não obediência aos princípios lógicos de identidade e não-contradição que caracterizam o mito e a tradição que ele alimentou não encontram compreensão na razão solar do pensamento platônico (GRAZZINELLI, 2007, p. 17-18).

Blanchot entende essa recusa como indício do fato de que o pensamento filosófico tende a lançar a uma obscuridade muito angustiante tudo o que ele não pode controlar. O mundo órfico tem elementos que não encontram correspondência como uma ideia, que não têm existência e sentido à luz da razão. Mais do que isso, Blanchot atribui a recusa do orfismo pela tradição platônica à cegueira do pensamento filosófico em relação ao que há de mais íntimo e “primitivo” na arte: a força do desejo que a vincula ao sagrado. Nesse sentido, o segundo fio que Blanchot pinça para compor sua leitura de Orfeu será compreender *o pensamento filosófico como um saber regulado pela incapacidade de ver a “noite” em que se esconde a potência da qual se alimenta a literatura*. Não estabelecendo sua teorização contra a filosofia, mas consolidando uma posição de não subordinação à lógica filosófica, Blanchot constrói sua exploração do mito de Orfeu como desejo de penetrar no que há de mais secreto nessa escuridão.

A terceira linha que se junta ao esquema interpretativo de Blanchot encontra-se a partir da leitura cristã do mito de Orfeu. Conforme os estudos de Friedman, Orfeu, para os primeiros cristãos na Antiguidade Tardia, desempenhou o papel de intermédio que permitiu explicar algumas verdades pagãs teológicas difíceis, especialmente sobre os mistérios do Cristo. Sem recair no sincretismo como uma explicação fácil, Friedman argumenta que Orfeu aparece como a figura daquele que soube encantar a natureza e apaziguar a potência da morte, que revela seus segredos ao poeta-músico, um mestre da harmonia e, finalmente, um profeta. A passagem do fato histórico de Jesus para o fato místico do Cristo teria encontrado no orfismo e em Orfeu uma base simbólica de apoio. A narrativa evangélica comporta, portanto, uma dimensão órfica: o Cristo é o deus-humano que afronta violentamente as forças da morte, e pelo amor (do Pai) vai ao mundo dos mortos e retorna. Para além dessa semelhança figurativa, segundo Friedman, o mito de Orfeu contribui para a reconciliação dos cristãos com as seduções da linguagem poética. Orfeu, em contato com a tradição hebraica, deu nova legitimidade para

as formas poéticas profanas na expressão dos mistérios da fé. Esse processo não se reduz à reutilização de antigas formas de expressar uma nova espiritualidade, pois o sentido do mistério permanece inseparável do meio de expressão que lhe condiciona (FRIEDMAN, 1999, p. 40 e subsequentes).

Participando, portanto, da arquitetônica poética que sustenta a revelação do filho de Deus em sua encarnação histórica, o mito de Orfeu cristianizado ganha novos elementos, constituindo-se como um terceiro filtro simbólico da interpretação que Blanchot faz. É verdade que o tema da “descida aos infernos” é uma herança da Grécia antiga. Mas o jogo de sentido que permite a Blanchot, em sua leitura do mito, correlacionar escrita e morte depende da contribuição desmitologizante que a tradição hebraica oferece ao mundo cristão. A leitura que Blanchot oferece do mito de Orfeu centraliza a experiência poética na *palavra*, se alimentando, portanto, da figura do verbo encarnado. Como mostra Bucher, a irrupção do verbo nos Evangelhos coincide com uma espécie de epifania entre o dizer (através dos testemunhos dos primeiros cristãos) e do escrever (a partir das leituras que exploram no texto sagrado a ideia da Ausência e a imagem do túmulo vazio). A força sagrada da palavra se entrelaça à força que vence a morte. Essa conjugação de palavra e desejo desperta o mistério poético a que Blanchot alude com a metáfora da morte. *A experiência de morrer infinitamente, abordada por Blanchot, alimenta-se da conjugação entre a experiência de transgressão da fronteira entre vivos e mortos, e a enunciação poética da palavra* (BUCHER, 1997, p. 8-9).

O quarto fio dessa trama relaciona-se ao impacto da obra de Rainer Maria Rilke sobre o pensamento de Blanchot. A consciência poética de Rilke exerce uma força de atração incrível sobre Blanchot por ser extremamente espacial e plástica. Aos olhos de Blanchot, o Orfeu de Rilke não é mais uma versão do mito, e sim uma problematização da modernidade onde os elementos da narrativa mítica aparecem, a uma só vez, como uma resposta e como um projeto. Em decorrência, o Orfeu de Rilke não é uma imagem que se possa isolar dentro de um poema, mas um gesto reflexivo sobre a morte que emerge ao longo da trajetória do poeta. *A leitura crítica de Blanchot extrai desse gesto uma postura profundamente moderna que paradoxalmente se enlaça ao movimento atemporal que une a finitude e a arte* (GOSETTI-FERENCIEL, 2007, p. 302-324).

O Orfeu de Blanchot se sobrepõe à figura órfica encontrada nos Sonetos a Orfeu, de Rilke [*Sonette an Orpheus*]. Para acompanhar essa sobreposição, lançaremos mão do argumento de Blanchot em *Rilke et la exigence de la mort*, ensaio publicado pela primeira vez na *Critique*, em 1953. Blanchot, partindo da chegada de Rilke a Paris em 1902, mostra como a presença intensa da questão da morte na poética de Rilke está ligada a um repertório de imagens, caras à poesia alemã, que vislumbram a ideia de superação como ultrapassagem, sob a inquietação das leituras de Nietzsche. Nesse momento, sua poesia estaria marcada pelo desejo de morrer da maneira apropriada, como aparece nos versos de *O Livro da pobreza e da morte* [1903]:

Senhor, dê a cada um sua própria morte
o morrer que seja verdadeiramente fruto desta vida,
onde ele encontrou amor, sentido e aflição.
(RILKE apud BLANCHOT, EL*, p.194)

Os motivos embutidos na ideia de uma morte justa, a que cada um teria direito, representam a outra face da mesma vontade dura, indivisa e inflexível do individualismo. Blanchot vê nesses poemas a expressão mais radical do individualismo exacerbado: o clamor pela morte voluntária que dá forma a uma vontade exacerbada ao ponto de impor seus próprios termos ao se apagar. Na sua hora e à sua maneira: tal é a morte voluntária. O suicídio é uma ideia presa ao desejo do indivíduo em ser mestre absoluto de seu fim, impondo até ao último momento a forma e o limite ao nada que ele realiza. Esse desejo, para Blanchot, é uma expressão subjetiva sem maior alcance existencial ou estético. O caráter problemático da ideia de morte voluntária que marca os primeiros poemas de Rilke decorre, para Blanchot, da compreensão estreita da temática da superação do homem. Em Nietzsche, tratar-se-ia do contrário, isso é, a superação está ligada à afirmação de um excesso de vontade e à ânsia de apagar a sombria importância da “última hora” cristã para afirmar, por meio dessa negação, a imanência radical do homem⁷.

Um poema de Rilke sobre o suicídio de Wolf Kalckreuth [*Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, 1908] - jovem poeta com quem Rilke se correspondia - expõe a distância que, progressivamente, a poética de Rilke toma da ideia da morte

⁷ Com efeito, Blanchot afirma que “a morte de Deus é menos uma negação visando ao infinito do que uma afirmação do poder infinito de negar. Podemos dizer que, na Morte de Deus, não é o ateísmo que conta, mas a experiência do homem como liberdade, ou, mais exatamente, o fato de que numa única experiência se revelem a ausência de qualquer recurso para um ser incondicionado e a estrutura da liberdade humana como poder incondicionado de se separar de si, de escapar a si, de se desembaraçar por uma eterna contestação. O confronto do Deus que desaparece com o homem responsável por esse desaparecimento é necessário (...) para viver esse poder de maneira pura, na angústia e no risco e, também, na situação plena e real do mundo histórico onde ele se mantém”. (BLANCHOT, 1997, p. 284-285)

própria e voluntária. Entre o evento do suicídio do amigo de Rilke e o aparecimento do poema passam-se seis anos. Esse intervalo oferece a Blanchot subsídio factual para afirmar que o poema seria uma longa reflexão sobre o suicídio que se condensou como poesia. O suicídio agora aparece como um querer que se deixa subtrair ao impulso de arrancar-se da própria existência. E o abandono da vida é abordado como um erro do qual não há possibilidade de retorno ou arrependimento. Essa mudança de postura, para Blanchot, diz um sentimento de mundo que não se deixa mais reduzir à expressão de uma vontade. A partir desse poema, a preocupação de Rilke com a morte transborda o querer de uma individualidade. Transforma-se numa tristeza terrível que se encarna no personagem principal de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*.

O olhar de Blanchot sobre este conto de 1910 desdobra, na angústia do personagem, duas maneiras diferentes, mas não antagônicas, de configurar a imagem da morte. Num nível mais aparente, para Blanchot, encontramos, nos afazeres e experiências cotidianas de Malte, uma angústia que reflete o desconforto em relação ao modo de vida da modernidade urbana.

A angústia de Malte está mais em relação com a existência anônima das grandes cidades, esse abandono que faz de alguns seres errantes, caídos fora de si mesmos e fora do mundo, já mortos de uma morte ignorante que não se consoma. Aí está o horizonte próprio desse livro: a aprendizagem de um exílio, o roçar do erro que assume a forma concreta da existência vagabunda para a qual resvala o jovem estrangeiro, exilado de suas condições de vida, lançado na insegurança de um espaço onde não saberia viver nem morrer “ele mesmo” (EL*, p. 119).

Ao mesmo tempo, para Blanchot, a experiência de Malte, por ser uma experiência da escrita literária permite decantar, do cotidiano urbano, um segundo tipo de mal-estar: o confronto com a finitude, que paradoxalmente assume tanto a forma pura do terrível quanto a forma de ausência de angústia derivada da insignificância e decadência da vida cotidiana. A *experiência de Malte* não ameaça apenas a busca de sentido para morrer. É a esfera do vivido que se enfraquece. Falta sentido para morrer, mas também para continuar vivo. Esse enfraquecimento de sentido será crucial para entender, do ponto de vista do crítico, a reflexão sobre a morte de Rilke. A frustração

do desejo de ter uma morte apropriada está em relação direta com a impossibilidade de uma vida íntima, pessoal. Por meio da experiência de Malte, Rilke despe-se de uma vez por todas do âmbito dos valores individuais e depara-se com o horror da morte anônima, em massa, por atacado, para todos indistintamente. Morte em que a singularidade desaparece como produto anônimo, objeto sem valor. Por isso, para Blanchot, ao se deparar com a morte anônima, Rilke se despede da visão idealizada da morte realizando para si a ideia de que essa forma de morrer é apenas provisória e presa à vida estéril das grandes cidades (EL*, p. 120).

Desse terrível vazio, Blanchot extrai o caminho a ser trilhado na literatura de Rilke. A experiência de Malte é a morte do personagem, como prova da impessoalidade de sua vida. Mas, para Blanchot, trata-se de uma queda dissimulada. A dissimulação emerge como operador crítico a partir da leitura das cartas em que Rilke confessa que a força que dilacera seu personagem (Malte) é uma liberdade que se voltou contra ele. Para Blanchot,

Tudo se passa como se Rilke enterrasse o fim do livro no começo, para se demonstrar que, após esse fim, qualquer fim continua sendo possível, que não é o assustador traço final após o qual nada mais há a dizer. E sabe-se que, apesar disso, a conclusão de *Malte* marcou para quem o escreveu o começo de uma crise que durou dez anos. A crise tem, sem dúvida, outras profundidades, mas ele próprio sempre a relacionou com esse livro em que Rilke tinha a sensação de ter dito tudo e de, no entanto, ter-se esquivado ao essencial, de modo que o seu herói, o seu sócia, errava ainda ao redor dele, como um morto mal enterrado, que queria sempre permanecer no olhar dele. (EL*, p. 129).

O procedimento crítico-analítico de Blanchot estabelece, entre a personagem Malte e o poeta, um *duplo*:

O medo que se ergue em Malte, que o leva a descobrir a “existência do terrível” em casa partícula de ar, angústia da estranheza opressora, quando se perdem todas as seguranças protetoras e, de súbito, desaba e afunda a ideia de uma natureza humana, de um mundo humano em que se poderia encontrar abrigo, foi lucidamente enfrentado e virilmente sustentado por Rilke, ele, que permaneceu em Paris, nessa cidade demasiado grande e “repleta de tristeza até à borda”, e aí permanecendo “precisamente porque é difícil” (EL*, p. 155).

Quando propõe que Rilke se confunde em Malte, Blanchot não está levemente diluindo a literatura à subjetividade de Rilke. O procedimento de análise que ele efetua - fazendo uso crítico do *duplo* - tem como função esgarçar ao limite a relação entre a experiência literária e a vivência. Ao fazê-lo, emerge a força profunda da impessoalidade da imagem da morte no âmbito da experiência literária, em 1910, com *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Para a dimensão do vivido, todavia, a “força exorbitante” da morte impessoal teve que esperar as condições necessárias à sua realização.

Assim se afirma a preocupação que vai, pouco a pouco, deslocar o centro dos pensamentos de Rilke: continuaremos considerando a morte a estranheza incompreensível ou não aprenderemos a inseri-la na vida, a fazer dela o outro nome, o outro lado da vida? Essa preocupação tornou-se mais premente e mais atormentada em virtude da guerra. *O horror da guerra ilumina sombriamente o que há de inumano para o homem nesse abismo*: sim, a morte é a parte adversa, o oposto invisível que fere o que há de melhor em nós, pelo qual perecem as nossas alegrias. Essa suspeita é forte a respeito de Rilke, a quem a provação de 1914 devasta, de todas as maneiras. Daí a energia que ele mostra para não baixar os olhos diante da aparição que lhe surge nos túmulos. (EL*, p. 126 – grifo nosso).

A Primeira Guerra transforma-se, na economia textual da crítica, num dispositivo que dispara o processo de metamorfose que transforma a obsessão de um *eu* que quer morrer de maneira apropriada em um deserto de medo. A guerra radicaliza o processo que carcomia a “própria morte”, outrora acalentada por um “primeiro” Rilke. Ela impõe crua e radicalmente algo que já despontava no convívio na cidade moderna: a homogeneização da intimidade até os mais escondidos de seus poros. Aos olhos de Blanchot, a experiência da Primeira Guerra tornou claro para Rilke que “própria morte” não garantia nada de autêntico ao homem. Desde então, a escrita de Rilke orientar-se-ia pela certeza de que a morte não denuncia um estado de ilusão, ela conforma com a vida um todo: a grande unidade.

Em “As Elegias de Duíno”, escritas entre 1912 e 1922, Blanchot vê florescer uma nova tematização do problema da subjetividade moderna. Não mais presa à esterilidade da cena cotidiana e sim relacionada ao destino do homem, tendo como base a vida e a morte fundidas como totalidade que transcende

o cotidiano. Nesse poema, registra-se que a criatura humana tem como marca a impossibilidade de uma relação direta com o mundo. A necessidade de mediação é recebida com pesar. Estar em face às coisas e aos seres é jamais estar nas coisas. A essa condição atribui-se um valor meta-histórico, ao mesmo tempo em que se percebe, no mundo moderno, uma atualização intensificadora dessa condição – o que é compreendido como uma limitação. A partir da poesia de Rilke, Blanchot interpreta a consciência moderna como o recurso pelo qual tomamos distância das coisas, do que é presente. Ela é um entreposto que nos torna reféns da representação. A representação se constitui como ponto de encontro entre uma *má extensão*, entendida como má localização dos seres no tempo-espaço, e uma *má interioridade*, uma consciência interior reduzida às atividades realizadoras, ansiosa por resultados e objetos. Esse mau encontro seria o próprio destino do mundo moderno (EL, p. 176).

Aos olhos de Blanchot, a crítica à modernidade presente nos “Os Cadernos de Malte Laurids Brigge” se transforma, ao longo da obra de Rilke, em um “projeto”: encontrar para a subjetividade uma nova posição e disposição da qual se possa ver, tocar, sentir a vida em sua grande unidade, sem estar refém daquilo que Blanchot denominou como má-extensão e má interioridade. Não se trata de recusar o estado de consciência para ir em direção à afirmação de um irracionalismo. Mas de encontrar uma alternativa suplementar ao modelo representacional, um ponto de abertura ou um novo lado, o “outro lado”.

Acreditamo-nos, por cada coisa terminada, desviados do infinito de todas as coisas, mas não somos menos desviados dessa coisa pela maneira como a apreendemos para fazê-la nossa representando-a, para fazer dela um objeto, uma realidade objetiva, para estabelecer-la no mundo de nosso uso (...). O outro lado, a que Rilke chama também de “a relação pura” é então a pureza da relação, o fato de estar, nessa relação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa. *A morte seria, nesse sentido, o equivalente do que foi designado como a intencionalidade. Pela morte, nos olhamos para fora com um grande olhar de animal. Pela morte, os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado mas redirecionado, não privado de consciência mas, pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase desse movimento* (EL*, p. 132-133, grifo nosso).

Para estabelecer a ligação entre “outro lado” e morte - laço a partir do qual desenvolverá sua leitura do mito de Orfeu - Blanchot recupera a temática do Aberto [das Offene] que conduz As Elegias. O Aberto, característico do modo animal de vida, permite “entrar” na realidade sem estar em seu centro e sem afastar-se das coisas, como é próprio da subjetividade moderna. O Aberto é a liberdade indescritível dos primeiros momentos de amor, ou ainda, da efusão para Deus (EL, p. 172).

Para entender a interpretação que Blanchot faz do Aberto na poética de Rilke, será interessante a proximidade desviante que estabelece em relação a Heidegger. Heidegger dedicou-se à poesia de Rilke em “Para que Poetas?” - apresentado em 1946 como conferência em comemoração aos 20 anos da morte do poeta e publicado em 1952 [Holzwege]. Tanto Blanchot como Heidegger compreendem o Aberto em Rilke como um fluxo primitivo vital ao qual a criatura se funde cegamente. Contudo, Heidegger opõe sua concepção pós-metafísica àquilo entendido como Aberto por Rilke. Para ele, a poética de Rilke está encerrada nos limites de um sentimento de abandono e impotência, prisioneira do narcisismo primário em que mergulha o fluxo do inconsciente. Em vista disso, o filósofo alemão a situa como anterior e aquém da poética de Hölderlin. Isto é, do ponto de vista heideggeriano, a obra de Rilke situa-se no campo semântico da metafísica moderna e atém-se à distinção - não somente inadequada como fatal - entre consciente e inconsciente. O conceito de aberto e de abertura heideggeriano quer-se decididamente pós-metafísico e refere-se a “no aberto entre” que é o *Da-sein* compreendido no âmbito extático do desvelamento e do velamento do ser. Todas as relações com os entes passam por tal abertura. Nesse sentido, ela é incontornável. Ao mesmo tempo, é *inacessível* aos meios das ciências. (HEIDEGGER, 1962, p. 224; cf. MATTÉI, 2004).

Por sua vez, Blanchot não entende o Aberto como algo encerrado nos limites da inconsciência e irracionalismo. Sua interpretação prioriza o sentido da criatura humana como ser-em-risco e por isso o Aberto é compreendido como um feixe de significações ao redor de uma hesitação venturosa que caracterizaria a sensibilidade poética de Rilke: “ele se mantém certo do incerto, se emprenha em afastar as dúvidas, em afirmar o incerto mais na esperança do que na angústia, com

uma confiança que não ignora ser difícil a tarefa mas renova sempre seu feliz anúncio” (EL*, p. 135).

A morte abre para Rilke, no entendimento de Blanchot, a possibilidade, talhada de incertezas, de nos voltarmos para um espaço interior do mundo e termos uma experiência que escape à representação. A poética de Rilke reconheceria essa possibilidade, exprimindo-a, em um primeiro momento, como experiência mística em *As Elegias de Duíno*. Mas nos *Os sonetos a Orfeu*, o poeta ultrapassa o misticismo, alcançando, para o crítico francês, a experiência poética por excelência (EL, p. 176).

Encenação

A interpretação do mito de Orfeu por Blanchot reúne todos os elementos que percorremos até então. Por meio da releitura que procede do mundo órfico, Blanchot pretende afirmar a impossibilidade da obra como segredo de sua origem sem recair numa concepção mítico-místico de arte e de literatura. O trabalho crítico de Blanchot sobre *Os sonetos a Orfeu*, de Rilke, traz à tona o ultrapassee da experiência mística, permitindo o acesso à experiência poética.

Quando Rilke exalta Orfeu, quando exalta o canto que é ser, não é o canto como pode realizar-se a partir do homem que o pronuncia, nem mesmo a plenitude do canto, mas o canto como origem e a origem do canto. Na verdade, existe uma ambiguidade essencial na figura de Orfeu, ambiguidade essa pertencente ao mito que é a reserva dessa figura, mas relaciona-se também com a incerteza dos pensamentos de Rilke, com a maneira como ele, pouco a pouco, dissolve, no decorrer da experiência, a substância e a realidade da morte (EL*, p. 140).

O Orfeu de Rilke é um signo apontado para a origem e ao mesmo tempo indica um movimento de pura contradição, pois se liga ao infinito de uma metamorfose que deixa escorrer o fugidio traço de diferença. Na análise que procede, Blanchot mostra como a figura mítica de Orfeu terá a função de nos enviar, para além das pequenezas do mundo cotidiano, à reserva ou à fonte na qual poesia e música tem origem. De Orfeu, andarilho por entre os mundos, resta apenas o vazio, metaforizado como puro movimento de morrer. Orfeu é o desaparecimento da angústia em partir.

O primeiro movimento em relação aos Sonetos a Orfeu cumpre o papel de justapor a incerteza que marca a poesia de Rilke à ambiguidade que é própria ao pensamento de Blanchot. O efeito de miragem, as imagens especulares e vazias, a estranha leveza que acompanha aquele que consigo porta a lira, o destino de viver no limiar do duplo, de estar por entre os mortos, em tudo isso Blanchot projeta a tarefa da escrita, seu entendimento, sua dificuldade. O escritor deve dizer, mas não dizer qualquer coisa ou todas as coisas. Deve dizer de forma a excluir das coisas o infinito que nelas habita. Nesse sentido, o destino do escritor é marcado pela necessidade de conceder exatidão e forma ao indeterminado. Mas o escritor possui outra face, que repousa no estado de cessação do ruído. Ele também se volta para a intimidade como sossego e quietude, entregue ao silêncio e alheio à necessidade de dizer as coisas para o mundo.

Os *Sonetos* de Rilke podem ser considerados como devotados ao silêncio no qual o poeta-orfeu se consome a fim de acessar a outro tempo: um refúgio. O silêncio e o canto se fundem e a metamorfose acontece como uma mudança de sintonia. Orfeu evoca, nesse sentido, a escrita literária como uma atividade mais próxima do escutar do que do falar. A relação ambígua entre a palavra e o silêncio que Blanchot colhe nos *Sonetos* de Rilke está no cerne do redemoinho concretizado como Olhar de Orfeu. Por ela, nos encontramos face ao conflito sustentado por Blanchot: a distinção entre um mundo cotidiano, decaído e degradado que demanda da arte e do artista uma postura e uma obra; e uma dimensão de uma autenticidade resguardada, em silêncio e em reserva. A partir de Rilke, Blanchot estabelece a figura de Orfeu como uma metamorfose entre o mundo cotidiano e um modo espaço-temporal alhures. Essa outra modalidade de ser, como círculo puro do tempo fechado em si mesmo, é igualmente espaço.

Que o espaço seja esse tempo acima do instante, ou que seja esse espaço que “bebe a presença ausente” e transmuta a duração em intemporalidade, apresenta-se como o centro onde permanece o que não é mais, e a nossa vocação, ao estabelecer aí as coisas e nós mesmos, não é a de desaparecer mas a de perpetuar: salvar as coisas, sim, torná-las invisíveis, mas para que ressuscitem em sua invisibilidade. Eis, portanto, que a morte, essa morte mais pronta que é o nosso

destino, converte-se em promessa de sobrevivência, e já se anuncia o momento em que, para Rilke, morrer é escapar à morte – estranha volatilização de sua experiência (EL*, p. 144).

A “estranha volatilização” da experiência está associada à dupla cena da metaforização da morte, em que personalidade do Outro se dissolve para dar forma a uma totalidade inatingível senão pela metáfora. Entregar-se à morte para sobreviver, esse é o oxímoro pelo qual visualizamos que a escrita literária torna a irrealidade real. Nesse sentido, podemos compreender as páginas de “Le Regard d’Orphée” como o gesto em que Blanchot pretende conciliar, em um esquema narrativo, as reflexões onto-teológicas contidas na metáfora da morte. Ou seja, pelo Orfeu de Blanchot somos capazes de entender o trajeto pelo qual desejo, inspiração e frustração se condensam na escrita literária. Nessa encenação, Blanchot visa atingir o processo de criação simultaneamente em dois níveis distintos: a criação de cada obra individualizada e a fundação do espaço literário. Ao fazê-lo, ele esgarça ao máximo a potência da ambiguidade entre os dois níveis de experiência, *valendo-se de um mito para encenar a interrupção da mitologia da origem da literatura*.

Acompanhando a encenação em que a metáfora da morte emerge, visualizamos que há um momento em que a análise da experiência poética de Rilke cessa. No silêncio destinado a Rilke, por um momento, a voz no texto é concedida à Blanchot e, no mesmo lance, repassada a Orfeu. Conduzida de Rilke a Orfeu, a imagem metaforizada da morte cria um efeito em que a subjetividade crítica (de Blanchot) é *afastada e dissimulada*, simultaneamente. Efeito que desencadeia o fascínio: Orfeu passa a condensar a angústia de Blanchot e de todos os escritores. A imagem da morte funciona em dois níveis, simbolizando o combate decisivo e a “morte” de cada escritor em particular. Mas também nos oferece o relato da “origem” da arte, esse abrigo do vazio. O canto de Orfeu atua como um apelo a morrer mais profundamente, pois a morte já não é mais a morte de alguém. Assim como o canto, junção profunda e sagrada entre poesia e música, não pertence a ninguém. A autoria e a propriedade claudicam em nome da potência da arte. Morte e canto são a tensão de um começo infinito.

No tempo da História e no mundo ordinário, a criatura humana é capaz de compensar suas lacunas realizando-se nas tarefas cotidianas. Mas, em relação ao “tempo” da arte e da imagem, o *escritor* é sem defesas. Em risco permanente, imerso na precariedade, a única ação é o canto que metaforiza a morte. Nesse sentido, a figura órfica instala o momento em que a preocupação da origem se choca ao Tempo da aflição, do desamparo:

O tempo da aflição designa este tempo que, em todos os tempos, é próprio da arte, mas que quando historicamente os deuses faltam e o mundo da verdade vacila, surge a obra como preocupação em que esta possui sua reserva, que a ameaça, que a torna presente e visível. O tempo da arte é o tempo aquém do tempo, que a presença coletiva do divino evoca dissimulando-o, que a história e o trabalho da história revogam negando-o, e que a obra, na aflição do *Para que serve*, mostra como o que se dissimula no fundo da aparência, o que reaparece no seio do desaparecimento, o que se realiza na vizinhança e sob ameaça de um desmoronamento radical: aquilo que está em ação quando se “morre” e que, perpetuando-se o ser sob a espécie do não-ser, faz da luz uma fascinação, do objeto a imagem e de nós o coração vazio da repetição eterna (EL*, p. 247).

O *olhar de Orfeu* é o gesto que inscrito nesse tempo e que, mergulhado no desamparo, põe tudo a perder. Este olhar é o movimento do desejo que quebra o “destino” e a lei, agindo a partir de uma decisão inspirada. Para Blanchot, assim é o olhar do artista, do escritor: aquele que põe tudo a perder porque é apenas desejo. O escritor é puro movimento em direção ao desejável. Atraído e arrastado pelo desejo, por Eurídice, o Orfeu-escritor morre pela primeira vez.

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que o cobre, ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a outra noite (EL*, p. 225).

Como acompanhamos, a figura órfica associa-se à ideia de que há um “outro” mundo, demarcado por uma fronteira que deveria ser respeitada. A remissão a Orfeu na leitura de Blanchot cumpre essa primeira função de reconhecer na arte um papel transgressor e de inferir a transgressão como uma condição da arte. Acompanhando ainda o relato mítico, Blanchot aponta para o fato de que, embora a arte seja capaz de ultrapassar a delimitação dos campos simbólicos da vida e da morte, ela enfrenta ainda uma segunda interdição: Orfeu não pode, como morto e no reino dos mortos, olhar Eurídice. O acesso sem mediação ao desejado é obstruído. Violar essa interdição implica em perda total para todo o sempre. A proibição dos deuses simboliza a relação entre desejo e interdito, e o destino do mito se cumpre: Orfeu, movido pela desmedida de seu desejo, voltando-se para Eurídice, deve vê-la desaparecer.

O olhar apaixonado que Orfeu lança à Eurídice, fonte do desejo, impõe-lhe a morte onde, de fato, ela já se encontrava. Para Blanchot, o mesmo movimento desejante que determina Eurídice como inacessível, para sempre perdida, impõe a Orfeu morrer infinitamente na busca de sua musa, de seu amor. A dupla transgressão cometida por Orfeu - ao atravessar a fronteira entre vivos e mortos e ao olhar para Eurídice - configura o infigurável: *a própria morte*. Por isso, na versão de Blanchot,

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 dissimulava a sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita. Se ele não a tivesse olhado, não a teria traído, e, sem dúvida, ela não está lá, mas ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim (EL*, p. 173).

No diálogo criativo de Blanchot com o enredo mítico, *o olhar de Orfeu está sempre a matar Eurídice, que já estava morta*. Quando se veem, Orfeu e Eurídice enxergam a si mesmo, tem uma imagem de si como outro. Eurídice dissolve-se como uma palavra anônima ao olhar de Orfeu que, não menos morto, encontra na imagem da ausência de Eurídice o vazio de sua própria forma. Desviar-se de Eurídice é a única condição de tê-la, e assim aprendemos, junto a Orfeu, que as imagens são separação e intervalo que se tornam sensíveis. É verdade que

Orfeu, em sua paixão furiosa, não mata Eurídice. Todavia, sua impaciência a deixa morrer. Sob efeito de um amor maior que tudo, Orfeu volta-se para Eurídice e nesse gesto a condena a morte. Sem que ele tenha realizado, de fato, qualquer coisa. Uma vez que tudo se passa no além, no “outro” lado, nada aconteceu e ainda assim a cena nos estremece e inquieta. O olhar de Orfeu mata a fonte do canto. Derrotado pela força da qual se tornou apenas veículo, transforma-se no movimento incessante da morte. Blanchot nos oferece um Orfeu que encontra a experiência da própria morte enquanto está a matar uma Eurídice perdida. Orfeu e Eurídice são transfigurações do mesmo movimento incessante de morrer ao qual a arte deve sua força.

A evocação órfica não remete – nem ambigualmente – a uma narrativa da origem ou começo da literatura. Ela confirma um pensamento que teoriza sobre o funcionamento de uma imaginação movida apenas pelo *Eros*. A evocação da tradição órfica é um clamor por uma concepção de imaginação em que a dimensão erótica, como misto de afecção e potência criativa, seja mais forte que toda força lógica, mais forte inclusive que a lei decide pela condição mortal dos homens. Guiada por essa imaginação, a subjetividade seria capaz de ultrapassar a crise moderna e o tempo da aflição. Nesse sentido, a leitura de Blanchot é também um projeto de modernidade.

Blanchot resgata e recolhe na profundidade da paixão de Orfeu a relação entre desejo e escrita literária. Ao contrário dos heróis homéricos, Orfeu cantou um tipo mais interior e espiritual de vida. O desejo de Orfeu afirma o princípio do *Eros* como regente do movimento de formação das imagens. Das imagens não se pode dizer se é viva ou morta. Ela é fantasmática. Sua “verdade” nasce dos equívocos dos movimentos desejantes. Tal é a profundidade *errante* do gesto literário, sempre ligado à repetição e ao recomeço, lembrança e esquecimento. Experiência sem medida da profundidade, a escrita aparecerá como transmutação que não somente conduz à morte, à finitude humana. Ela metamorfoseia a condição mortal num movimento infinito de morrer e, por isso, sua única condição é continuar. A afirmação sem fim da escrita literária não se constitui como uma reviravolta dialética. Nem é apologia da negação absoluta, ao modo de uma teologia negativa. Seria talvez mais próxima de uma escatologia negativa, em que

o gesto literário fabrica a erosão do lugar da negação. Como devir-morte, escrever é aprender, reconhecer, desaparecer, e reencontrar-se via imaginação, com a potência profunda e obscura do *amor*.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, J. *La mémoire culturelle – écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris: Flammarion, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1949 [PF]

_____. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955 (collections Idées, 1968; Folio essais, n°89, 1988) [EL]

_____. *O espaço literário*, Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 [EL*]

_____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 [PF*]

BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. Seyssel: Éditions Champs Vallon, 1998.

BLUMENBERG, H. *Teoria da inconceitualidade*. Theorie der Unbegrifflichkeit, Anselm Haverkamp (editor a partir do espólio) Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2007. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BUCHER, G. La rêve d'Orphée: à propos de L'espace littéraire de Maurice Blanchot. *Religiologique*, 15. Montréal (printemps, 1997), p. 1-14.

COLLIN, F. *Maurice Blanchot e La question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1971.

DERRIDA, J. *Demeure*, Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Les éditions de Minuit, 2003.

FRIEDMAN, John Block. *Orphée au Moyen Âge* [traduit de l'anglais par J.-M. Roessli, Valérie Cordonnier et F.-X. Putallaz, et postface de J.-M. Roessli]. Fribourg [Suisse]/Paris, Editions universitaires de Fribourg/Cerf, 1999 (Vestigia, 35)

- GOSSETTI-FERENCSEI, J. A. Intertitial Space in Rilke's short Prose Works. *The German Quarterly*, vol. 80, n. 3, Framing the 20th Century. Aesthetically (Summer, 2007): 302-324.
- GRAZZINELLI, Gabriela Guimarães. *Fragmentos órficos*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2007
- GUTHRIE, W. K. C. *Orpheus and Greek religion*. London: Methuen, 1952.
- HEIDEGGER, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, [1952] 1962.
- HILL, L. *Blanchot: Extreme Contemporary*. New York; London: Routledge, 1997.
- MATTÉI, Jean-François. L'Ouvert chez Rilke et Heidegger, *Noesis* [En ligne], n°7, 2004, mis en ligne le 15 mai 2005. Disponível em: <<http://noesis.revues.org/index28.html>>. Acessado em: 01 jun. 2015.
- MESNARD, Philippe. *Maurice Blanchot, Le sujet de l'engagement*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- REALE, G. *Pré-socráticos e Orfismo: história da filosofia grega e romana*, v. I. São Paulo: Ed. Loyola, [1975] 2009.
- TRINGALI, D. O orfismo. In: CARVALHO, Sílvia Maria S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo, UNESP, 1990.
- VAZ, H. *Escritos de Filosofia, VII: Raízes da Modernidade*. São Paulo: Loyola, 2002.
- VERNANT, J-P. *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre em Grèce ancienne*. Paris: Gallimard; 1982
- _____. Entrevista apresentada em 26 de junho de 1989: les « Lundis de l'histoire » sur France Culture : avec Jacques Le Goff, Jean-Pierre Vernant, Françoise Frontisi-Ducroux et Paul Veyne. Disponível em: <<http://www.fabriquedesens.net/L-individu-la-mort-l-amour-en>>. Acessado em: 01 jun. 2015.

Abstract

The mysteries of the gaze of Orpheus- Historicity, metaphor and literature

The critic, essayist and novelist Maurice Blanchot explored the literary phenomenon throughout his work with a special attention for the recognition of posthumous writing condition, particularly about what this radical condition imposes on the writer. His work, therefore fragmentary, had always been attentive to the relationship between finitude - as a fundamental anthropological experience as well as an event that shows the duration of human life, that is, its relation with time - with the art of writing. From this, we propose a study of the image of death in "Le regard d' Orphée" Maurice Blanchot's essay. That essay gives a space to a fascinating scenario where the metaphor of death is placed. It is also a profound meditation on the possibility of literary art in the immediate post-war time exacerbating distress and helplessness of modernity. Our objective is to unveil the historicity that took place in the image of death in this essay of Maurice Blanchot

Keywords: *Maurice Blanchot, historicity, metaphor.*