

Maurice Blanchot: reflexões (em desastre) sobre *Aminadab*

Davi Andrade Pimentel^a

Resumo

Com base na análise da narrativa *Aminadab*, do escritor Maurice Blanchot, são propostas algumas reflexões em torno da ideia de desastre apresentada pelo próprio escritor em seu livro *L'écriture du désastre*. O objetivo desse diálogo é observar como este livro em desastre retoma, reafirma e ressignifica grande parte do pensamento blanchotiano sobre literatura que acompanhamos ao longo de sua carreira literária, tanto crítica quanto ficcional.

Palavras-chave: *L'écriture du désastre*, *Aminadab*, Maurice Blanchot, desastre, fragmento.

Recebido em: 27/09/2019.

Aceito em: 11/11/2019.

^a Davi Andrade Pimentel é pós-doutorando do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF).
E-mail: davi_a_pimentel@yahoo.com.br.

Le désastre prend soin de tout.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*

Prólogo: entre a luz e a escuridão

Ele chega à aldeia sob a luz intensa da manhã. Não sabemos de onde vem ou o que deseja. Sabemos apenas que ele busca “continuar seu caminho” (BLANCHOT, 1942, p. 9)¹. Ele *vem*. Em sua *vinda*, ele ameaça a gramática da língua francesa, a lei da escrita, suspende todo e qualquer sentido anterior. Ele, *vindo*, intimida a luz e glorifica a escuridão. Em “Pas”, de *Parages*, Jacques Derrida, atento à gramática blanchotiana, nos diz acertadamente:

Minha hipótese: não se pode desviar ou construir o sentido, o estatuto, a função, como eles dizem, de *vem*, do acontecimento *vem*, a partir do que se acredita saber do verbo *vir* e de suas modificações. *Vem* não é uma modificação de *vir*. [...] *Vem* não dá uma ordem, ela não procede aqui de nenhuma autoridade, de nenhuma lei, de nenhuma hierarquia. Digo bem *aqui*. E para lembrar que é somente na condição de um contexto, de uma operação de escrita bastante determinada, aqui a-narrativa-de-Blanchot, que uma “palavra”, cessando de ser completamente uma palavra, desobedece à prescrição gramatical ou linguística, ou semântica, que lhe atribuiria ser – aqui – imperativo, presente, a tal pessoa, etc. Eis uma escrita, a mais arriscada que seja, subtraindo alguma coisa à ordem da linguagem à qual em troca ela cede com um rigor bastante doce e inflexível. [...] *Vem* não é imperativo, nem presente. Não o ser, eis o que não lhe confere uma espécie de selvageria não linguística deixando o acontecimento *vem* em liberdade. (DERRIDA, 1986, p. 23)

Uma gramatologia blanchotiana própria que desconstrói, que descentra e que se estabelece *em desastre* em relação ao uso esperado de sua língua dita materna, o francês: “Gostaria de me contentar com apenas uma palavra, mantida pura e viva em sua ausência, se, por ela, eu não tivesse que carregar todo o infinito de todas as linguagens” (BLANCHOT, 1980, p. 187). Uma vez que não se pode sair da língua, nem dela escapar, é necessário confrontá-la a fim de que seja possível abrir um caminho, ou fazer o caminho, em direção a um movimento de constante *edificação-implosão* que somente se pode dar na literatura. Apenas a estrutura *em ruínas* do espaço literário pode ser o palco para a *vinda* de Thomas, de *Aminadab*, publicado

¹ Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria.

² Datas da publicação original dos livros de Maurice Blanchot: *Thomas l'obscur*, Ed. Gallimard, 1941; *Comment la littérature est-elle possible?*, Ed. Corti, 1942; *Aminadab*, Ed. Gallimard, 1942; *Faux Pas*, Ed. Gallimard, 1943; *Le Très-Haut*, Ed. Gallimard, 1948; *L'Arrêt de mort*, Ed. Gallimard, 1948; *La Part du feu*, Ed. Gallimard, 1949; *Lautréamont et Sade*, Ed. Minuit, 1949 (reeditado em 1963); *Thomas l'obscur* (nova versão), Ed. Gallimard, 1950; *Le Ressassement éternel*, Ed. Minuit, 1951; *Au moment voulu*, Ed. Gallimard, 1951; *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Ed. Gallimard, 1953; *L'Espace littéraire*, Ed. Gallimard, 1955; *Le Dernier homme*, Ed. Gallimard, 1957; *La Bête de Lascaux*, Ed. Guy Lévis Mano, 1958 (reeditado por Ed. Fata Morgana, Montpellier, 1982); *Le Livre à venir*, Ed. Gallimard, 1959; *L'Attente l'oubli*, Ed. Gallimard, 1962; *L'Entretien infini*, Ed. Gallimard, 1969; *L'Amitié*, Ed. Gallimard, 1971; *La Folie du jour*, Ed. Fata Morgana, 1973; *Le Pas au-delà*, Ed. Gallimard, 1973; *L'Écriture du désastre*, Ed. Gallimard, 1980; *De Kafka à Kafka*, Ed. Gallimard, 1981; *Après Coup précède par Le Ressassement éternel*, Ed. Minuit, 1983; *Le Nom de Berlin*, Ed. Merve, Berlin, 1983; *La Communauté inavouable*, Ed. Minuit, 1983; *Le Dernier à parler*, Ed. Fata Morgana, 1984; *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Ed. Fata Morgana, 1986; *Joë Bousquet*, Ed. Fata Morgana, 1987; *Une Voix venue d'ailleurs*, Ed. Ulysse Fin de Siècle, 1992; *L'Instant de ma mort*, Ed. Fata Morgana, 1994; *Les Intellectuels en question*, Ed. Fourbis, 1996; e *Pour l'amitié*, Ed. Fourbis, 1996.

em 1942². Com suas frases longas, de sintaxe simples, mas que perversamente não resultam em um pensamento simples, com seus parágrafos extensos e labirínticos embebidos na escuridão de um prédio, que, mais tarde, após a publicação de *L'écriture du désastre*, em 1980, poderíamos considerá-lo, com base em uma perspectiva retroativa, como o rascunho *em desastre* de um pensamento sobre *o fazer literário* que estava ganhando forma nos escritos de seu autor, *Aminadab* é, sobretudo, um lugar de experimentação de *escrita-pensamento-literatura* na obra blanchotiana. Trata-se de uma experimentação que teve o seu início em 1941, quando da publicação da primeira versão da primeira narrativa e do primeiro livro de Maurice Blanchot: *Thomas, l'obscur*. Entre os dois Thomas, há o mar, o sal e a maresia:

Thomas se sentou e observou o mar. Durante algum tempo, ele ficou imóvel como se tivesse *vindo ali para seguir os movimentos dos outros nadadores, e embora a bruma o impedisse de ver muito longe, ele demorou com obstinação os olhos fixos nos corpos que avançavam dificilmente na água.* (BLANCHOT, 1941, p. 23, grifo nosso)

O sal marítimo, ao tocar o *corpo-escrita* de Thomas, sucumbe, tornando-se, logo em seguida, a *marca improdutiva* de um pecado original que assombrará os demais personagens blanchotianos: “Bela coisa é o sal. Mas se o sal perder o seu sabor, com que será [o sal] temperado? Não serve nem para a terra, nem para a estremeira: joga-se fora. Quem tem ouvidos para ouvir que ouça” (BÍBLIA, Lucas, 14:34). Certamente, Thomas, o obscuro, não deu ouvidos às palavras do Salvador, pois o sal de sua estrutura narrativa é da ordem da *desobra*, da ociosidade, da improdutividade e da ruína, jamais um sal consagrado à produtividade da luz divina, luz solar. Enquanto sal sem sabor, a escrita de Thomas, sendo a primeira, dará origem a uma linhagem de personagens que desde sempre estarão abandonados ao fracasso: “Thomas observou por sua vez esse fluxo de imagens grosseiras, depois se precipitou nele tristemente, desesperadamente, como se a vergonha tivesse começado por ele” (BLANCHOT, 1941, p. 323). Marcados desde sempre pela *queda* do primeiro personagem blanchotiano, os demais personagens, principalmente o Thomas, de *Aminadab*, por sua proximidade quase física com o primeiro Thomas, passam a sofrer de um *mal de escrita*: suas narrativas para

nada servem, não dizem um saber, não prometem uma verdade, não direcionam o leitor a um pensamento específico ou inaugural, não insistem em abraçar o mundo e a sua realidade sedutora, muito pelo contrário, elas negam o mundo, o dia, a lei e, sobretudo, a obra enquanto monumento. Essas narrativas *doentes*, por outro lado, exercem um poder próprio de fascinação, pois de seu *mal* origina-se a própria obra literária, como veremos a seguir:

Aí onde estou só, o dia nada mais é do que a perda de permanência, a intimidade com o exterior sem lugar nem repouso. A *vinda* faz aqui com que aquele que *vem* pertença à dispersão, à fissura em que o exterior é a intrusão que sufoca, é a nudez, é o frio daquilo em que se permanece a descoberto, onde o espaço é a vertigem do espaçamento. Reina então o fascínio. (BLANCHOT, 1987, p. 22, grifo nosso)

Em *Aminadab*, fascinado, Thomas *vem*. Entre prolongar a sua estadia em uma loja, que “parecia infinitamente melhor conservada”, que “seduzia e cativava como um lugar no qual devia ser agradável repousar”, e entrar no prédio em frente à loja, que se distinguia por seus “pequenos cômodos que deviam servir de quartos de dormir e de cozinhas e que ofereciam um aspecto desordenado e sujo” (BLANCHOT, 1942, p. 9-10), Thomas escolhe o prédio obscuro. Ou melhor, Thomas cede, sem o saber, à fascinação corrompida de sua estrutura ficcional – ela própria marcada pela linhagem do fracasso, do Mal. Ao avistar um jovem casal na janela de um dos andares mais altos do prédio, Thomas é levado a observá-lo mais prolongadamente. Em sua *passividade*, ele se encontra seduzido, é fato: “A passividade: apenas podemos evocá-la por meio de uma linguagem que se destrua” (BLANCHOT, 1980, p. 30). A beleza do casal, em meio à desordem e à sujeira do edifício, cativa-o, sujeita-o. Os contrastes, as antípodas e as antinomias, em Blanchot, se entrecruzam, formam um pacto de associação dissociativa fragmentária, sendo o fragmento, enquanto descentramento de verdades e certezas, o princípio de seu pensamento sobre o fazer literário: “O fragmentário, mais do que a instabilidade (a não-fixação), promete a desordem, o desarranjo” (BLANCHOT, 1980, p. 17). Estar em fragmentos não significa, na obra blanchotiana, estar em pedaços, pelo contrário, o fragmento se deixa ver muito mais quando a estrutura aparenta ser sólida, incorruptível. *O fragmento está*

na fissura que não se deixa ver. Mas, é preciso dizer, a fascinação, em *Aminadab*, apenas se realiza em sua incompletude, em sua suspensão, quando a moça “fez com a mão um pequeno sinal parecido com um convite e, logo depois, fechou a janela e o cômodo recaiu na *obscuridade*” (BLANCHOT, 1942, p. 11, grifo nosso). As palavras *obscur* e *obscurité* – e suas variantes – são a marca do pecado original deixado pelo primeiro Thomas.

É o ato em suspenso, em *instância*, em fragmento, *quase-não-realizado*, que faz de Thomas um Orfeu, nos moldes blanchotianos, em busca de sua Eurídice perdida na estrutura infernal do prédio obscuro: “Não se via mais tão claro na escada. Parecia que os degraus fossem ainda mais estreitos do que ainda agora e que a noite tivesse bruscamente invadido o vestíbulo para transformá-lo em uma *prisão obscura*” (BLANCHOT, 1942, p. 18, grifo nosso). Ele, igualmente ao mítico herói, vai ao encontro do que lhe fascina e, como veremos, fracassará, pois nenhuma regra, ou condição, dará conta do *desejo impaciente* que tende a unir os amantes: “A impaciência de Orfeu também é, portanto, um movimento correto: nela começa o que virá a ser a sua própria paixão, sua mais alta paciência, sua morada infinita na morte” (BLANCHOT, 1987, p. 173). Morte que *obra* – que faz a *obra*. Morte que se demora nas rachaduras do prédio, que, por sua vez, contrasta com as primeiras páginas da narrativa *Aminadab* – um contraste dissociativo aproximativo, uma vez que o obscuro, para ser obscuro, necessita da luz, ou de sua ausência, para se apresentar em toda a sua obscuridade. Sem a luz, não haveria o obscuro, bem como, sem o obscuro, não haveria a luz: a *disjunção blanchotiana*. A *vinda* de Thomas se dá sob a luz intensa da manhã. Eis a frase que inicia a sua narrativa: “Era plena luz do dia” (BLANCHOT, 1942, p. 9). A sua primeira visão, a primeira cena que compõe o seu primeiro olhar narrativo, não é o mar, mas sim a visão de um homem de aspecto robusto varrendo na frente de seu estabelecimento comercial, exercendo algumas *funções* na aldeia, como, por exemplo, a de comerciante e a de esposo. No interior de sua loja limpa e arejada, observamos o corpo de sua mulher estendido em uma cama, possivelmente ela estivesse cansada pela lida do dia. O homem e a mulher trabalham pensando em um futuro, na realização de um futuro que está ainda por *vir*.

Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille pontua que o “Bem se funda na preocupação com o interesse comum, que implica, de uma maneira essencial, a consideração do futuro” (BATAILLE, 2015, p. 19). Contudo, o filósofo nos lembra que, antes de tomarmos o partido do Bem, é necessário que saibamos que o “lado do Bem é aquele da submissão, da obediência” (BATAILLE, 2015, p. 189). O Bem é o projeto do futuro, uma amarra que condiciona o ser ao trabalho com vias para um resultado que se desloca sempre para a manhã seguinte, nunca para o gozo do agora, do presente. O Bem aliena, modula um modo de pensar homo-hegemônico que oprime toda e qualquer heterogeneidade. O Bem é a perda da individuação. E também, lembrando Emmanuel Levinas, em *Le temps et l'autre*, é a perda da consciência da existência do outro enquanto diferença, enquanto *outro-não-eu-mesmo*. O Bem ameaça a literatura, pois deseja tudo se apropriar, objetivar, iluminar, racionalizar e projetar com pretensões a um desenho textual não fragmentário. Por essa razão, a literatura, como afirma Bataille, toma o partido do Mal: “A literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, o valor soberano” (BATAILLE, 2015, p. 09, grifo do autor). Thomas, não possuindo função, muito menos uma razão para a sua *vinda* à aldeia, se opõe deliberadamente ao Bem, à sua perspectiva de futuro e de trabalho. Interessa-lhe o agora, o que está próximo, o gozo do instante, o contato imediato com o corpo da moça da janela. O dispêndio do agora é a sua preocupação mais urgente. Ao entrar na inoperância do prédio infernal e desprezar o mundo adulto do trabalho, Thomas age como a criança: “Na educação das crianças, a preferência pelo instante presente é a definição comum do Mal. Os adultos proíbem àqueles que devem chegar à ‘maturidade’ o divino reino da infância” (BATAILLE, 2015, p. 19-20).

Desse modo, Thomas rompe com o futuro, frustra a lei da aldeia e corrompe a instituição social baseada no trabalho, encarnando “uma verdade primordial, a verdade da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, através de sua revolta irrestrita, votada ao partido do Mal” (BATAILLE, 2015, p. 18). Mas Thomas não está sozinho no lado do Mal, pois a sua escrita, ela própria, é onde o Mal habita:

“Mais uma vez: a criancice, reconhecida como tal, é a glória, não a vergonha do homem” (BATAILLE, 2016, p. 77).

1. A palavra e o *desastre* anunciado

Nos textos ensaísticos de Blanchot³, o Bem se configura como o dia, em clara oposição à noite, que viria a ser o Mal na perspectiva bataillana⁴. O dia é o espaço da objetividade, da razão e do trabalho com fins garantidos. No dia, o homem está entregue à rotina, aos aparatos que fazem dele um instrumento, um *ser instrumento* em benefício de uma lei, ou ordem, que procura assegurar não o presente, mas o futuro. É a rotina que guia o homem em sua permanência no mundo real, no mundo pretensamente seguro: “O dia nasce, o dia termina, é isso o que torna o dia infatigável, laborioso e criador, o que faz do dia o trabalho incessante do dia” (BLANCHOT, 1987, p. 167). Blanchot ressalta que o homem, ou o todo social, busca a clareza da palavra, a sua intencionalidade verdadeira, para que a gerência comum não possa ser perturbada por desentendimentos banais ou por significados inacabados. No dia, a palavra significa o que ela representa. A palavra não se disfarça, ela se expõe em toda a sua utilidade, em todo o seu valor de uso, de permuta, “porque serve, em primeiro lugar, para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um e se atribuem a certeza do imutável” (BLANCHOT, 1987, p. 33). No entanto, como nos lembra Blanchot, o homem esquece que entre o significante e o significado está o desastre. O desastre é a *impossibilidade* de todo ato de linguagem. Entendendo o *desastre blanchotiano* enquanto processo contínuo, movimento inacabado, ruína que permanece na linguagem e da qual a linguagem, tanto a do dia a dia quanto a literária, faz uso.

Em *L'écriture du désastre*, um dos últimos livros blanchotianos, no qual a estrutura formal de textos ensaísticos anteriores cede à estrutura textual em fragmentos, o que, de certa forma, potencializa a ideia de desastre e de ruína no interior da própria linguagem, Blanchot, com um urgência arrebatadora, uma vez que os fragmentos se sucedem sem nenhum intervalo, busca retomar, ressignificar e revalidar o

³ Maurice Blanchot escreveu obras teóricas sobre literatura, narrativas ficcionais e crônicas sobre fatos diversos.

⁴ Para além de uma afinidade de pensamentos, é importante ressaltar que Blanchot e Bataille eram profundamente amigos, o que faz com que muitas de suas reflexões dialoguem entre si.

seu pensamento em torno do que, para ele, seria a linguagem literária. Uma urgência que teria como pano de fundo a sua saúde debilitada e a explosão em fragmentos de um pensamento denso sobre literatura que se construía desde a década de 30. *L'écriture du désastre* é publicado em 1980 pela editora Gallimard e, vinte e três anos depois, Blanchot morre em sua casa nos arredores de Paris. Não se pode negar que essa urgência tenha como espectro a própria ideia de morte: a morte, parafraseando o título de uma de suas ficções, que (não) o acompanhava. A vacilação, ou a incerteza, originada pelo advérbio de negação é tão essencial em sua narrativa *Celui qui ne m'accompagnait pas* quanto agora, neste artigo. O não é a formulação do *espectro*, sendo ele o próprio espectro, *aquele* que condiciona a sua presença a partir de sua ausência:

Não se sabe se está vivo ou morto. Eis aqui, ou eis ali, lá longe, uma coisa inominável ou quase: alguma coisa, entre alguma coisa e alguém, quem quer que seja ou alguém, alguma coisa, esta coisa aqui, “*this thing*”, esta coisa, entretanto, e não uma outra, esta coisa que nos olha vem desafiar tanto a semântica como a ontologia, tanto a psicanálise como a filosofia [...]. (DERRIDA, 1994, p. 21, grifo do autor).

Essa coisa que nos olha, para Blanchot, em seus últimos escritos, é a morte. Não à toa, a sua última narrativa se intitula *L'instant de ma mort*, na qual a morte sempre está *em instância*, semelhante ao ato *em instância* da moça à janela, em *Aminadab*. A morte está sempre em por *vir*, *vindo*, nada fechando ou concluindo. Morte que tudo abre, que tudo fende, dilacera, morte *em desastre*. Morte que (não) nos acompanha para além da própria morte. Se retomarmos as reflexões de Blanchot, em *O livro por vir*, de 1959, sobre Marcel Proust, poderíamos, hoje, associá-las ao próprio Blanchot quando ele afirma que a morte de algum modo tenha interferido na estrutura de *Em busca do tempo perdido*: “Dúvida patética, dúvida que ele [Proust] não aprofunda, pois essa morte em que ele percebe de repente o principal obstáculo ao acabamento de seu livro, morte que ele sabe estar, não apenas no termo de sua vida, mas agindo em todas as intermitências de sua pessoa, estaria talvez também no centro da imaginação que ele chama de divina, o que evita indagar” (BLANCHOT, 2005, p. 20). A morte enquanto obstáculo, mas também enquanto motor propulsor de escrita, tanto no que se refere a Proust quanto

a Blanchot. Ambos têm a escrita modulada pelo espectro da morte. E a estrutura em fragmentos de livros blanchotianos como *L'écriture du désastre* e *Le pas au-delà*, de 1973, reafirma essa *presença-ausência* do espectro na urgência fragmentária de sua estrutura textual, na qual, por vezes, o excesso de poucas palavras excede o saber, a apreensão da totalidade de um saber: “Não se *sabe*: não por ignorância, mas porque esse não-objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber” (DERRIDA, 1994, p. 21, grifo do autor).

Em *L'écriture du désastre*, as reflexões sobre a linguagem literária, que tomavam páginas e mais páginas em livros como *A conversa infinita*, de 1969, são retomadas e revalidadas, por exemplo, em apenas um fragmento: “Escrever para que o negativo e o neutro, em sua diferença sempre recoberta, na mais perigosa das proximidades, lembrem-se um ao outro de sua especificidade, um trabalhando, o outro desobrando⁵” (BLANCHOT, 1980, p. 65). Portanto, as reflexões blanchotianas que encontramos em livros como *A conversa infinita*, acima mencionado, em *A parte do fogo*, de 1949, e em *O espaço literário*, de 1955, são retomadas, de modo mais vertiginoso e complexo, em *L'écriture du désastre* por se tratar de uma estrutura textual em fragmentos, quase aforística, por vezes, na qual o objetivo nem sempre é o esclarecimento, mas a interrupção do pensamento, o cessar de um saber pronto e validável: “Nomeio desastre o que não tem o último por limite: o que arrasta o último no desastre” (BLANCHOT, 1980, p. 49). Nesse processo de resgate e de atualização do pensamento, o desastre blanchotiano agrega para si o tema da noite entrevisto desde *Aminadab*, que é a segunda ficção e o terceiro livro publicado por Blanchot. No seu caráter experimental, que toma um excesso de páginas, *Aminadab* estrutura-se a partir de um tema: a questão do dia e da noite, e a sua relação com o *fazer literário* no entender de seu autor. Essa questão essencial, para entendermos o pensamento blanchotiano, é recuperada pela ideia do desastre: “Na noite, a insônia é discussão, não trabalho de argumentos se chocando a argumentos, mas o extremo tremor sem pensamentos, a desestabilização rompida até a calma (as exegeses que vão e vêm em ‘O Castelo’, narrativa da insônia)” (BLANCHOT, 1980, p. 83). O excesso dos primeiros livros vai dando lugar

⁵ Não há, em português, uma palavra que traduza/substitua as palavras francesas: *désœuvrant* ou *désœuvrement*. O sentido mais próximo, em português, que atingimos é: *ociosidade*, *inação*, aquele que não obra, que não trabalha, *ocioso*, *ociosidade* – palavras que se referem ao campo semântico da não atividade, do não labor. Neste artigo, prefiro a palavra desobrando, porque, a meu ver, se aproxima mais estruturalmente da palavra francesa, bem como não perde o sentido em seu todo, uma vez que *desobrando* significa “agindo como aquele que não obra”.

ao pouco, ao silêncio e ao quase exíguo dos últimos livros ensaísticos e ficcionais de Blanchot.

O desastre, para Blanchot, resgata e consolida o seu pensamento sobre a linguagem literária. O *desastre* é o instante para o qual converge o *pensar literário blanchotiano* como um todo: “Nem ler, nem escrever, nem falar, é, no entanto, por aí que escapamos do já dito, do Saber, do entendimento, entrando no espaço desconhecido, espaço da aflição, onde o que é dado talvez não seja recebido por ninguém. Generosidade do desastre” (BLANCHOT, 1980, p. 154). *O desastre está, ele é, embora ele ainda esteja por vir*. Ele está na linguagem, ele é a linguagem. Entretanto, ele está na linguagem como instância, como a impossibilidade da palavra realmente representar o ser. A arbitrariedade da palavra, que vimos ser trabalhada por Blanchot em *O espaço literário*, é intensificada pela ideia do desastre na linguagem: “O desastre é o que não se pode acolher, salvo como a iminência que gratifica, a espera do não-poder” (BLANCHOT, 1980, p. 24). O desastre se desloca entre o ser e o não ser, entre o ser e as palavras, entre as palavras e as coisas, em tudo que se pode nomear com base na linguagem, pois o desastre é a própria linguagem: “O desastre é o dom, ele dá o desastre: é como se ele passasse além do ser e do não-ser. Ele não é advento (o próprio do que chega) – isso não chega, de modo que eu nem mesmo chego a esse pensamento, salvo sem saber, sem a apropriação de um saber” (BLANCHOT, 1980, p. 13). Por essa razão, a utilidade e o valor de uso que se deseja constantemente dar à palavra originam-se do desespero do homem em querer fugir do desastre presente na própria linguagem, uma vez que “nada de mais estranho para a árvore do que a palavra árvore, tal como a utiliza, não obstante, a linguagem cotidiana” (BLANCHOT, 1987, p. 33).

Apesar de o homem, em seu cotidiano, pretender estar sob a luz do dia, do Bem, como os proprietários da loja da narrativa *Aminadab*, assegurados pela ideia – frágil – da palavra enquanto *instrumento presente* na lida diária, a palavra, na verdade, não nos diz o mundo, não nos entrega o mundo e não nos devolve ao mundo, mas sim à ausência de mundo, bem como à ausência do outro e dos objetos: “Uma palavra que não denomina nada, que não representa nada, que em nada sobrevive, uma palavra que nem mesmo é uma palavra e que desaparece maravilhosamente, por inteiro e de imediato, em

seu uso” (BLANCHOT, 1987, p. 33). A palavra não significa algo. A palavra *significa*. E a sua significação permanece em suspenso, alheia a todo e qualquer significado previamente estabelecido, previamente articulado. Por sua postura declaradamente oposta ao Bem, a palavra é por si mesma o Mal. O homem, alienado em seu mundo de ferramentas, devotado ao Bem, está, sem o perceber, mais próximo do Mal, da desordem, da insaciedade da noite, da impostura em relação ao trabalho, mais próximo do desastre, cada vez que pronuncia uma palavra, cada vez que formula uma frase, um pensamento. Em oposição ao dia, temos a noite: “O espaço sem limite de um sol que testemunharia não em favor do dia, mas em favor da noite liberada de estrelas, noite múltipla” (BLANCHOT, 1980, p. 13). A noite abriga o prédio literário blanchotiano. A noite seduz por sua impostura. É na noite, e através dela, que a palavra, nos diz Blanchot, pode exceder maravilhosamente. Neste artigo, o uso do verbo *exceder*, e suas variantes, não se quer arbitrário, mas múltiplo: testemunha ora a criatividade blanchotiana, ora a experimentação acumulativa do escritor.

Sobre *Aminadab*, Christophe Bident, em *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, destaca uma passagem da carta de Jean Paulhan endereçada a Pierre Drieu La Rochelle, na qual se comenta o *excesso blanchotiano*: “O que [Blanchot] escreve é quase insustentável em 400 págs. e completamente belo em 10 páginas” (BIDENT, 1998, p. 204). O excesso de Blanchot é quase um subtema de sua primeira narrativa: *Thomas l'obscur*, que, na primeira versão, de 1941, com longuíssimos parágrafos, possui 322 páginas; já na segunda versão, de 1950, com parágrafos mais curtos, o livro contém 137 páginas. Ou seja, a segunda versão possui menos da metade da primeira, o que resulta, na verdade, em dois livros, em dois *Thomas l'obscur*, nos quais o excesso literário de Blanchot pode ser discutido e questionado.

Porém, para além de uma ideia negativa do excesso, o que importa para Blanchot é exatamente o excesso provocado pela literatura por meio da ambiguidade: “Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos abusos que pode cometer” (BLANCHOT, 1997, p. 327-8). Uma vez que a literatura é excesso, o escritor não pode temê-lo, pois temê-lo é se acorrentar ao mastro, como o fez Ulisses, “a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu

gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido” (BLANCHOT, 2005, p. 05).

Nessa perspectiva, Blanchot toma para si o excesso de Orfeu, a sua imprudência, que o leva para junto de sua arte, mesmo que, para isso, seja preciso sucumbir aos infernos. Vale lembrar que a própria figura de Blanchot é mítica: não temos imagens suas, apenas borrões de imagem em fotografias dispersas; não temos aparições suas em eventos, apenas cartas – *sua escrita* – enviadas a amigos e editores. A sua presença é como a de um espectro, lembrando mais uma vez Derrida, em *Espectros de Marx*, em que o estar presente se dá no livro, no seu livro, a partir de sua não presença neste, a partir do *Noli me legere*. Blanchot é, sobretudo, palavra, literatura. Um ser dedicado ao fazer literário, por isso o seu afastamento da luz – leia-se: mídia, fotografia e eventos – e a sua conseqüente aproximação da noite, do excesso noturno. Guiadas por Thomas, o obscuro e primeiro, as demais personagens de Blanchot atravessam a noite e, a partir dela, produzem as suas respectivas narrativas. A noite é o espaço da soberania literária, embora soberania, aqui, nada tenha a ver com poder, como um exercício do poder. A soberania blanchotiana é aquela de Bataille, quando, em *A experiência interior*, ele afirma: “A soberania é revolta, não exercício do poder. A autêntica soberania recusa...” (BATAILLE, 2016, p. 244). Recusar é comprometer-se com a noite, com o desastre. Ser soberano é não se submeter ao dia, à organicidade falsa do dia, à palavra tornada objeto e instrumento do mundo:

Não podemos, de modo algum, fabricar um momento soberano a partir de um estado servil: a soberania não pode ser adquirida. Posso, na operação soberana, tomar consciência dela, mas a operação *supõe* um momento soberano, não pode fabricá-lo. (BATAILLE, 2016, p. 245, grifo do autor)

Ser soberano é aceitar a soberania da palavra em sua impossibilidade em representar o que pretende representar ou o que deseja apresentar – dois movimentos divergentes que, na literatura, chegam a se chocar. A soberania blanchotiana pode ser compreendida, e bem analisada, no curto texto de *La folie du jour*, de 1973, no qual o personagem questiona a todo momento o lugar da literatura no mundo através do não

lugar de sua narrativa dentro do espaço de sua narrativa, ou seja, dentro do espaço tipográfico no qual ela, a “narrativa”, se encontra inserida: “Uma narrativa? Não, não uma narrativa, nunca” (BLANCHOT, 2002, p. 30). Esse questionamento de 1973 nos recorda a quarta parte de *O livro por vir*, de 1959, intitulada “Para onde vai a literatura?”, na qual Blanchot, de modo mais ensaístico, problematiza a questão da literatura no mundo contemporâneo, a sua (não) função e o seu (provável) desaparecimento: “Às vezes nos fazem estranhas perguntas; esta, por exemplo: ‘Quais são as tendências da literatura atual?’ Ou então: ‘Para onde vai a literatura?’ Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (BLANCHOT, 2005, p. 285). Ao dizer que a “literatura vai em direção a ela mesma”, Blanchot estaria reformulando uma afirmação semelhante que já surgira em *O espaço literário*, de 1955: “Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não está acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais” (BLANCHOT, 1987, p. 12). Não há, para Blanchot, uma predicação. A literatura se volta insistentemente para o seu interior, para uma reflexão interna contínua de seus elementos estruturais, não precisando, por sua vez, de atributo, pois ela própria é seu atributo.

E a essência da literatura sendo o seu desaparecimento retoma, mais uma vez, *Aminadab*, quando, por fim, após a escrita de suas desventuras no prédio, à revelia de qualquer intensão vinda de sua parte, Thomas desaparece, igualmente ao primeiro Thomas, o obscuro. Ambos personagens tornados escritores à revelia de suas primeiras intenções. Ambos personagens-criadores. Ambos personagens-noturnos. Ambos personagens-órficos. Ambos *personagens-blanchotianos*.

O título de um livro de Blanchot, *Le ressassement éternel*, de 1983, que agrupa duas narrativas, “L’idylle” e “Le dernier mot”, e que, por sua vez, precede um curto texto ensaístico blanchotiano, “Après coup”, caracteriza brilhantemente a obra blanchotiana como um todo. Na edição brasileira, a palavra francesa *ressassement* foi traduzida por *ir-e-vir*: *Après coup précédé par Le ressassement éternel/ Depois do golpe: ensaio precedido por o ir-e-vir eterno*. Contudo, é preciso destacar que a palavra *ressassement* guarda em seu interior semântico

o significado e/ou a ideia, em português, de palavras como *ruminar*, *remoer* e *repisar*, que estariam muito mais de acordo com a proposta blanchotiana do livro *Après coup* précédé par *Le ressassement éternel*, no qual há um repisar de ideias, um remoer de reflexões já antes apresentadas pelo escritor, como, mais uma vez, a questão do dia e da noite e, principalmente, a questão da palavra funcional do cotidiano e da palavra *disfuncional* literária.

Quando se traduz *ressassement* por *ir-e-vir* perde-se o que já se perde muito quando se traduz um texto, seja ficcional ou não. Blanchot é da ordem do trabalho com as palavras: “As palavras mais simples veiculam o imodificável, se modificando em torno dele que não aparece” (BLANCHOT, 1980, p. 136). A palavra *lhe* é cara. Então, é preciso atenção. Porém, antes do desvio das questões sobre tradução – um desvio necessário, o que desejávamos destacar no título de *Le ressassement éternel* seria a sua prefiguração do todo textual de Blanchot, como se esse título, inconscientemente ou não, por parte de seu autor, representasse a sua obra, o seu contínuo repisar e remoer de ideias, como temos visto ao longo deste artigo. E uma vez que estamos trabalhando mais especificamente com *L’écriture du désastre*, podemos, já de antemão, concluir que esse livro é a condensação de todo um processo de *ruminação* das questões sobre a linguagem literária que, por tanto tempo, assombrou o pensamento de seu autor e, sobretudo, o seu estar-no-mundo.

2. Aminadab, o escritor órfico

Ao fazermos uma leitura cerrada da obra de Blanchot, percebemos que os seus dois extremos, o ficcional e o teórico, convergem para um único ponto de escrita, ou melhor, de escritura, se nos apropriarmos do termo *escritura* desenvolvido por Leyla Perrone-Moisés, em *Texto, crítica, escritura*: “Não há diferença entre as personagens das narrativas de Blanchot e as ‘personagens’ de sua crítica, assim como não há diferença entre estas e o escritor Blanchot ele mesmo. Todos buscam sempre o não-encontrável, todos erram e esse erro (essa errância) constitui o seu ser” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 105). É oportuno ressaltar que essa busca *em comum* não faz da narrativa blanchotiana uma ilustração de sua, digamos, teoria, de seu pensamento sobre o fazer literário. De modo algum

poderíamos chegar a essa conclusão, pois o movimento que observamos entre esses dois extremos é bem mais complexo. O que se dá a ver é, antes, um motor obsessivo de escrita, uma repetição sempre renovada do mesmo objeto de análise: *o fazer literário*. Blanchot executa um jogo difícil de ser jogado e de improvável êxito, pois do que deseja se aproximar, o terreno pleno da literatura, se distancia a cada movimento de aproximação, uma vez que a literatura, em suas próprias palavras, é o inapreensível: “Sempre foi possível pensar que todos aqueles que dele [do terreno literário] se aproximaram apenas chegaram perto, e morreram por impaciência, por haver prematuramente afirmado: é aqui; aqui lançarei âncora” (BLANCHOT, 2005, p. 04). Por outro lado, é o fracasso, o malogro da investida, que, na visão blanchotiana, fomenta a escrita, seja ela literária ou crítica. É a perda de garantias e de uma apropriação do *saber* que permite a existência da literatura enquanto arte atemporal e em mutação constante. De um modo geral, todos estamos *em débito*, ou *em falta*, com a escrita literária.

Entendendo o fracasso também como uma busca obsessiva e errante que produz *obra* em seu contínuo fracassar:

A paciência do conceito: primeiro, renunciar ao começo, saber que o Saber nunca é jovem, mas sempre para além da idade, de uma senescência que não pertence à velhice; em seguida, que não é preciso findar muito rápido, que o fim é sempre prematuro, que ele é a pressa do Findado no qual uma vez por todas se quer se confiar sem pressentir que o Findado é apenas o recuo do Infinito. (BLANCHOT, 1980, p. 53-4, grifo do autor)

É exatamente nesse ponto, na *obsessão-errante-em-fracasso*, que ficção e crítica blanchotianas se entrecruzam e firmam o pacto. O pacto de escrita *em escrita*. Uma vez que se deseja escrever sobre literatura não é mais possível sair da escrita literária, não se pode mais sair dos limites, ilimitados, do literário: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 275). Por essa razão, a obsessão blanchotiana atravessa tanto a sua escrita crítica quanto a sua escrita ficcional. Na verdade, não há uma fronteira entre suas escritas. Blanchot não se preocupa em estabelecer fronteiras, ele, antes, as derruba: “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” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 105). Seguindo essa perspectiva, *O espaço literário*, um texto “crítico” de 1955, retomará e repercutirá a ideia do enfrentamento necessário do escritor com a literatura que tínhamos lido em *Aminadab*, uma “ficção” de 1942. As palavras *crítico* e *ficção* estão entre aspas porque, em Blanchot, não há, como já comentado, uma diferenciação categórica de suas escritas: é sempre a mesma busca obsessiva, fracassada e persistente. Ao seguir os passos de Orfeu e ceder à fascinação do *prédio-Eurídice*, abrindo mão da *loja-Ulisses*, Thomas deixa entrever, em sua estrutura textual, as reflexões sobre as exigências que sofre o escritor quando se vê diante do espaço literário que tanto obsedaram Blanchot. Lembremos mais uma vez: a retomada das ideias sobre o fazer literário, nos escritos blanchotianos, é sempre uma retomada repetitiva que se renova a cada livro, a cada texto. Ou seja, uma repetição que faz do repetido algo novo, ímpar, embora o repetido traga algo do que já antes fora dito.

A associação de Thomas ao mito de Orfeu já havia sido pensada por Albert Camus, exímio leitor de Blanchot, quando, em *Carnets II*, reconhece em *Aminadab* uma interpretação original do mito de Orfeu e Eurídice: “*Aminadab*, apesar das aparências, é mais obscuro. É uma nova forma do Mito de Orfeu e de Eurídice” (CAMUS, 2013, p. 67). Realmente, o que Blanchot faz em *Aminadab* é algo incrível: ele não apenas se apropria do mito de Orfeu como desloca os seus valores, refaz as suas estratégias e o reinsere como o verdadeiro representante do fazer literário. Vejamos: o caráter infernal do Hades, a impaciência de Orfeu e a condenação de Eurídice perdem o estigma negativo adquirido durante os séculos e, em Blanchot, ganham uma perspectiva positiva, pois tanto o inferno quanto a impaciência e a condenação são necessários para a origem da obra literária: “Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto” (BLANCHOT, 1987, p. 176). É desse modo que Blanchot reencena o mito de Orfeu: do fracasso de Thomas atinge-se o *canto-livro* que temos em mãos, *Aminadab*. O *prédio*, no qual Thomas se perde em sua obsessiva busca pela jovem que supostamente o convidou a entrar, se situa como o espaço

infernais, o próprio Hades, em contraposição à harmonia proposta pelo dia, representada pela loja. Nele, não há regras ou leis. Nele, impera o Mal e a desordem.

Em um momento correto de sua análise de *Aminadab*, Jean-Paul Sartre, no texto “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, presente no livro *Situações I*, observa que a lei da narrativa blanchotiana se manifesta por meio de sua total nulidade, ou melhor, se presentifica por meio de sua total ausência – respeitá-la é ir contra ela, infringi-la é estar a favor dela: “Ela não tem por finalidade conservar a ordem ou regulamentar as relações humanas; ela é a Lei, sem objetivo, sem significado, sem conteúdo, e ninguém pode lhe escapar” (SARTRE, 2005, p. 143). A leitura de Sartre será analisada de modo mais pontual a seguir. A desordem do prédio é a sua soberania, que se revela desde sua fundação, os subsolos, passando pelos andares que se definem labirínticos, até atingir o topo, o seu cume, ponto de encontro entre o que está em cima e o que sobrevive embaixo, no subsolo. Esses dois extremos entram em contato a partir da mobilidade do labirinto dos andares intermediários. Nesse ponto, qualquer *projeto* ou plano se torna dispensável, pois o labirinto se move a todo instante, as escadas são poucas, as portas se abrem para lugares cada vez mais obscuros, os porteiros nada informam, os empregados não fazem valer a sua função, os quartos em que se hospedam os locatários estão desprovidos do mais básico para uma estadia das mais simplórias. Não há camas, não há cadeiras. Há apenas o movimento, um movimento ininterrupto, um ir e vir complexo, extenuante. Uma impressão de logro e de fracasso se faz sentir a todo momento, em todas as páginas, uma vez que nada é de fato o que se supõe ser. Os empregados burlam a lei, pois não há lei, muito menos funções a serem realizadas: “Como o castelo de Sade, o prédio de *Aminadab* é estranho ao mundo da produção [...] O prédio blanchotiano, onde cada um finge ter uma tarefa, apenas produz a angústia, uma angústia infinitamente risível” (BIDENT, 1998, p. 210).

Os empregados, seres “indiscretos, preguiçosos, orgulhosos” (BLANCHOT, 1942, p. 109), são o próprio fator soberania do prédio. Eles não exercem as suas funções, eles para nada *servem* – a ambiguidade aqui deve ser destacada, eles não servem nem como pessoas nem como trabalhadores. Eles estão no prédio apenas para perturbar, para praticar a

desordem, a mentira, o caos. A todo momento, eles zombam dos locatários e de si mesmos, fazem de Thomas um brinquedo perdido no imenso labirinto de portas e escadas que não levam a lugar nenhum exatamente por não terem elas a função de levar a algum lugar. Desse modo, tudo e todos sucumbem ao Mal devido à ação diligente, minuciosa, zelosa e escrupulosa que os empregados executam para que nenhum movimento possa ser destinado à ordem, ao Bem. Esse exercício do Mal, certamente, não deixa de ser uma função, mas uma função do dispêndio, da improdutividade ociosa, e não do trabalho. O vício pelo Mal, que toma conta do prédio, se torna bem evidente quando é relatado a Thomas um certo período em que se tentou substituir os empregados pelos locatários no serviço de manutenção do prédio para que assim a ordem pudesse reinar no grande imóvel. Tola e risível tentativa, pois o Bem não poderia triunfar no face a face com o Mal: “Os primeiros resultados foram bastante produtivos. [...] Todavia, se quase todos aproveitavam com prazer de um conforto que não tinham até aqui nunca conhecido, ninguém estava feliz. Alguma coisa estava faltando” (BLANCHOT, 1942, p. 118). Do que os locatários sentem falta? Da Lei que predominava até então no prédio. A Lei que ausente se fazia presente pela disposição invertida do prédio – mundo do desacordo, espaço da inversão. A ordem não cabe no prédio, como a felicidade também não: “Eu me recuso a ser *feliz* (ser salvo)” (BATAILLE, 2016, p. 75, grifo do autor).

O movimento errante de Thomas em seu *mundo invertido* dialoga intimamente com a errância dos personagens kafkianos: “Numerosas fábulas kafkianas e seu romance *América* começam com situações de chegada, que não se distinguem muito da relatada no *Castelo*; e todas cessam como esforços *inúteis* para chegar” (ANDERS, 2007, p. 30, grifo do autor). Os espaços obscuros, claustrofóbicos, a ação narrativa que não aponta para nada, o dispêndio de energia dos personagens *inúteis* que prezam a inação e a ideia do Mal literário, ou seja, todos esses elementos presentes em *Aminadab*, que aqui foram apresentados, são como que vibrações de escrita originadas pelo *mundo às avessas* de Kafka. Se repararmos bem, o prédio maldito blanchotiano é a todo momento assombrado por um outro *espectro*, agora, o de Kafka: “Questão de repetição: um espectro é sempre um retornante.

Não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por retornar*” (DERRIDA, 1994, p. 27, grifo do autor). O escritor tcheco está lá como uma presença ausente e, estando presente-ausente, ele se firma como um componente da Lei da narrativa. Vale sempre lembrar que, de acordo com Blanchot, a escrita de Kafka é a chance que temos de pressentir o que é a literatura: “Temos às vezes a impressão de que Kafka nos oferece uma chance de entrever o que é a literatura” (BLANCHOT, 1997, p. 18). Se, por um lado, Jérémie Majorel, em seu artigo “Portraits avec visage absent: *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot”, indica que, a partir da interpretação de um quadro que surge no começo da narrativa, podemos ler indiretamente *Aminadab* como um palimpsesto, como uma reescrita de um outro texto, nesse caso, uma reescrita do texto kafkiano, pelos elementos já apresentados acima; por outro lado, Sartre acusará Blanchot de ter dado origem a uma obra artificial e menor em relação à obra de Kafka.

Em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, pesando bastante a mão, Sartre exclama: “Por culpa de Blanchot, agora há um estereótipo do fantástico ‘à la Kafka’, assim como há um estereótipo dos castelos assombrados e dos monstros de maus bofes” (SARTRE, 2005, p. 148). No mesmo texto, o filósofo afirma que Blanchot roubou a *ferramenta*, um certo *modus operandi* kafkiano, para criar o espaço ficcional de *Aminadab* e como resultado, por não ter inventado nada, mas roubado, nada apresentou de novo, nada de interessante ou de relevante contribuiu para a literatura dita fantástica. Sartre rotula tanto *Aminadab* quanto os textos kafkianos de narrativas fantásticas contemporâneas, nas quais os súcubos, os fantasmas e as fadas cederiam lugar ao homem, ao “fantástico humano”. Por essa razão, ridiculariza o filósofo, *Aminadab* não passa de um texto de menor valia, uma cópia barata, que fez com que os escritos de Kafka se tornassem um modelo pobre e vazio para quem busca se dedicar à escrita fantástica nos moldes atuais. Sartre prossegue, sem nenhuma reflexão mais aprofundada, afirmando que a artificialidade blanchotiana é compreensível porque Kafka veio primeiro e Blanchot em segundo, e “os artifícios de que se utiliza já nos são por demais familiares” (SARTRE, 2005, p. 147). Há, em sua análise, além das ofensas gratuitas e de muita ingenuidade, uma certa má vontade com o texto blanchotiano: “Ele [Blanchot] é engenhoso e sutil, às

vezes profundo, ama as palavras; só lhe falta encontrar o seu estilo” (SARTRE, 2005, p. 149). Questões como rotulação e valor de uma obra já são severamente questionáveis, sobretudo, em termos literários e filosóficos, fato que Sartre prefere deixar de lado, ou reprimir, em favor de uma análise bastante pueril.

Sartre parece não ter lido Blanchot ou tê-lo lido muito apressadamente. Por mais que o espectro de Kafka assombre *Aminadab*, Blanchot consegue encontrar, não se fixando em lugar algum, o seu próprio caminho nos labirintos escuros e sufocantes de sua escrita. Tendo como companhia o espectro *ausente-presente* de Kafka, aquele que (não) o acompanhava, Thomas trilha um caminho de perdas auxiliado longamente por Dom, um guia inútil acorrentado ao seu pulso e perna, que tinha por função guiá-lo em sua (não) acomodação no prédio: uma função que fracassa, como tudo no prédio. Dom não o guia, mas o desvia, pois nada fala, não o ajuda, não sinaliza o melhor caminho. Dom não é Ariadne, mas Thomas é uma espécie de Teseu fracassado preso a um labirinto cuja ameaça pavorosa é a sua própria escrita: “Eu tinha sido designado para ficar perto de você para instruí-lo, cada vez que o tivesse desejado. [...] Thomas refletiu para saber se não tinha se dirigido a Dom várias vezes sem nunca obter uma resposta sensata” (BLANCHOT, 1942, p. 269). Dom seria uma espécie de corporificação do espectro de Kafka? Talvez. Uma corporificação que se nota por sua incapacidade de se corporificar realmente, de se apresentar como um *corpo funcional*. Sartre, em sua análise rápida, para não dizermos, descuidada, deve ter esquecido, ou nem percebido, que em *Aminadab* a ideia de cópia artística é ponderada e criticada por Thomas como um modo pretencioso de se chegar ao ápice da arte por meio da mediocridade da repetição: “Embora a leveza da execução supusesse uma certa habilidade, é com aborrecimento que se encontrava sempre os mesmos traços, as mesmas invenções, o esforço de uma mente incoerente, insatisfeita e obstinada” (BLANCHOT, 1942, p. 20). Talvez esse já fosse um alerta para os desavisados que procurassem definir *Aminadab* como uma cópia menor de Kafka, o que de fato ela não é.

Para além da cópia ou do palimpsesto, *Aminadab* se sabe um movimento de escrita maior. Sua relação com Kafka está dada na suspensão do sentido provocada pelo Mal. *Aminadab* é uma narrativa da ordem do inacabamento, nada se realiza de

fato, tudo se (não) produz, se gasta, o ir e vir dos personagens é febril, celerado. Há mais sugestão, evocação, do que realização ou verdade. O leitor precisa ser muito forte para permanecer junto da obra e, ao mesmo tempo, ser a própria obra, continuar o que ela não diz, completar o que está em suspenso, definir o indefinível: “O leitor não tem o retrato propriamente dito de Thomas diante dos olhos quando começa sua leitura de *Aminadab*, somente o preto e o branco das palavras que o seu imaginário singular procura transfigurar em carne” (MAJOREL, 2010, p. 98-99). O imaginário do leitor também se depara com o enigma do título: o que significa a palavra “Aminadab”? As suposições são inúmeras, citaremos duas para exemplificação: o título pode ser uma homenagem de Blanchot ao irmão mais novo de Levinas fuzilado pelos nazistas ou uma referência ao povo judeu, mais precisamente ao príncipe levita Aminadab, um dos encarregados de levar a arca de Deus. No entanto, a própria narrativa não sustenta nenhuma dessas suposições, o nome Aminadab aparece apenas duas vezes em todo o livro: no título e no final da narrativa. Ele seria, segundo Dom, uma espécie de guardião de uma porta que levaria para a profundidade do subsolo, onde o ambiente, diferente do labirinto e do alto do prédio, seria mais nutritivo e a liberdade mais condizente com a noção de paz e de tranquilidade:

Essa grande porta, contrariamente ao seu nome, é apenas uma barreira feita de alguns pedaços de madeira e de um pouco de treliças. [...] a imaginação dos locatários a vê como uma grandíssima porta, flanqueada em todas as partes por torres e ponte levadiça e guardada por um homem que chamam Aminadab [...]. (BLANCHOT, 1942, p. 271)

Nem mesmo a existência de Aminadab é comprovada, ela faz parte da imaginação infernal dos locatários do imóvel. Mais uma vez, a narrativa nos logra: nada está definido e tentar definir é (re)cair no erro. O que nos resta é olhar, como Orfeu (Thomas), para Eurídice (literatura) e desaparecermos com ela e, nesse desaparecimento, fazemos obra: “O olhar de Orfeu é o dom último de Orfeu à obra, dom em que ele a recusa, em que ele a sacrifica ao se dirigir, pelo movimento exorbitante do desejo, para a origem, e no qual se dirige ainda, sem o saber, para a obra, para a origem da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 175). Thomas fracassou em sua tentativa de encontrar a moça que lhe fez supostamente um convite para entrar no prédio. Ele se

perdeu nos corredores obscuros, consumiu toda a sua energia em encontrar uma verdade que não podia ser encontrada e validada no ambiente maldito de sua escrita. Thomas adoeceu e sucumbiu sem saber de nada. Desapareceu, como o primeiro Thomas, o obscuro, sem ter a certeza se encontrou, entre as moças Barbe e Lucie, que cruzaram o seu caminho no interior do prédio, a moça por quem tanto lutou para se aproximar. Ele fracassa, como Orfeu, mas de seu fracasso surge a obra *Aminadab*. De seu desejo pelo agora ele fez obra. De sua ociosidade e de seu movimento obsessivo, desde sempre fadado a fracassar, ele devolveu ao dia a obra, mas não uma obra luminosa, acordada com o Bem, mas sim uma obra da ordem negativa, da perda, da angústia – obra *em desastre*.

Epílogo

“É o desastre obscuro que carrega a luz” (BLANCHOT, 1980, p. 17, grifo do autor).

REFERÊNCIAS

ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BÍBLIA. *Novo Testamento* : os quatro evangelhos. Tradução do grego por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BIDENT, C. *Maurice Blanchot: partenaire invisible*. Paris: Éditions Champ Vallon, 1998.

BLANCHOT, M. *Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard, 1941.

_____. *Aminadab*. Paris: Gallimard, 1942.

_____. *Thomas l'obscur (nouvelle version)*. Paris: Gallimard, 1950.

BLANCHOT, M. *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris: Gallimard, 1953.

_____. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

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

_____. *La folie du jour*. Paris: Gallimard, 2002.

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

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

CAMUS, A. *Carnets II*. Paris: Gallimard, 2013.

DERRIDA, J. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

_____. *Espectros de Marx : o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

LEVINAS, E. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 2011.

MAJOREL, J. Portraits avec visage absent: *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 97-106, jan.-jun. 2010.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SARTRE, J-P. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. *Situações I: críticas literárias*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.

Abstract

Maurice Blanchot: reflections (*in disaster*) on Aminadab

From the analysis of Aminadab's narrative, a work of Maurice Blanchot, some reflections about the idea of disaster presented by the author on his book L'écriture du désastre are proposed. The aim of this dialog is to observe how this book in disaster retakes, reaffirms and gives new meaning to a great part of Blanchot's thinking on literature, that we follow throughout his career, both critical and fictional.

Keywords: *L'écriture du désastre, Aminadab, Maurice Blanchot, disaster, fragment.*