

# MORRER, PENSAR, ESCREVER: PACTOS DO EU AUTORAL

## TO DIE, TO THINK, TO WRITE: COVENANTS OF THE AUTHORIAL SELF

*Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O poeta pensa na palavra e nela morre. O poeta “morre de pensar” (Quignard) e morre de escrita. Pensar, morrer, escrever são atos em simultâneo ao efeito da escrita e a qualquer distância da morte. Por vezes uma forte experiência de desamparo pode iluminar a vertigem deste encontro que permite ao autor encenar-se como “morto”. É o que ocorre com Blanchot num texto curto e híbrido entre ficção e escrita de si – *O instante da minha morte* –, que motivou Derrida a escrever um longo ensaio. Morto desde que enunciado, o autor se dobra a serviço do que lhe advém: um novo eu e um novo real que o pensamento permite pela escrita. Ceder ao incognoscível é desaparecer e deixar que corpo e ideias façam o seu trabalho na encenação de uma “inconcreta” morte. Assim como o sonho, o pensamento se produz a partir de conceitos/palavras que inventam liames e sentidos entre as imagens dispersas, lugar onde somos/estamos desde sempre perdidos. Em torno do exposto, o artigo pretende refletir sobre a escrita em conexão com a morte, a partir do pensamento de Blanchot e alguns antecessores (Hegel, Valéry), com o objetivo de abordar, não só a especificidade do literário, mas ainda algum aspecto não-literário da linguagem, catalogado como testemunhal, de modo a encontrar a indecidibilidade. No lugar de limites, acena-se ao conceito de limiares para investigar alguns pactos do eu autorial, em Herberto Helder, Gonçalo M. Tavares e no próprio Blanchot.

PALAVRAS-CHAVE: autor; escrita; morte; ficção; testemunho

## ABSTRACT

The poet thinks of the word and dies in it. The poet “dies of think” (Quignard) and dies of write. To thinking, to die, to write are simultaneous acts to the effect of the writing and any distance from death. Sometimes a strong experience of helplessness can illuminate the vertigo of this encounter that allows the author to act as “dead.” This is what happens to Blanchot in a short, hybrid text between fiction and self-writing - the moment of my death - that motivated Derrida to write a long essay. Dead from the moment he is uttered, the author double himself in the service of what comes to him: a new self and a new real that thought allows by writing. To yield to the unknowable is to disappear and let your body and ideas do their work in the staging of an “imaterial” death. Like the dream, the thought is produced from concepts / words that invent liames and senses between the scattered images, where we are / have always been lost. Around the above the article intends to reflect on the writing in connection with the death, from the thought of Blanchot and some predecessors (Hegel, Valéry), with the objective to approach not only the specificity of the literary, but still some common language, named as testimony, in order to find the undecidability. In place of limits, the concept of thresholds is suggested to investigate some covenants of the authorial self, in Herberto Helder, Gonçalo M. Tavares and in Blanchot himself.

KEYWORDS: author; writing; death; fiction; testimony

Et, ici, nous évoquerons l'éternel tourment de notre langage, quand sa nostalgie se retourne vers ce qu'il manque toujours, par la nécessité où il est d'en être le manque pour le dire. (Blanchot, 1969, p. 50)<sup>2</sup>

## LINGUAGEM E MORTE

*O instante da minha morte* é um opúsculo publicado em 1974, onde Blanchot narra uma experiência de quase-morte, acontecida 30 anos antes (1944), durante a segunda grande guerra na França ainda ocupada por nazistas. Impactado e seduzido pela contensão e qualidade do texto, o leitor corre o risco de recepcioná-lo de modo ingênuo se não passar pela análise um tanto impiedosa que lhe deu Derrida no volume *Morada*, publicado 24 anos depois (1998). Sem entrar por ora no mérito da questão, é possível pensar que este *duo* (texto de Blanchot & crítica de Derrida) constitui uma enorme contribuição ao estudo dos limites entre ficção e testemunho ou arte e realidade.

Sem levar em conta as ambiguidades do relato, é possível falar de um *inconcreto*<sup>3</sup> morto que o então jovem Maurice protagonizou aos 37 anos numa situação extrema em que sua vida esteve à beira da morte, sob a mira de fuzis nazistas, o que deve ter marcado a sua obra para sempre. A partir desse agudo instante de desamparo, o rapaz teria mudado a sua

forma de enfrentar a vida, tal como expressa sob a máscara daquele eu ambíguo entre a 1ª e a 3ª pessoa do relato – “Sei, imagino que este sentimento inalisável mudou o que lhe restava de existência” (Blanchot, 2003, p. 21) – em eco ao que dissera antes sobre o resultado da experiência: “Doravante ficou ligado à morte por uma amizade sub-reptícia.” (Blanchot, 2003, p. 13). No entanto, como afirmou *Claudine* Hunault, “La mort si présente dans son œuvre ne relève pas d’un intérêt morbide, elle est le lieu inoubliable où se forma son regard.”<sup>4</sup>

Para além de narrativas ficcionais que questionam a representação, Blanchot mergulhou numa incessante reflexão sobre as relações entre a literatura e a morte em ensaios teórico-críticos, inspirados em Hegel, a quem atribuiu a sabedoria de distinguir o empírico e o essencial (Blanchot, 2003, p. 19):

A linguagem é de natureza divina, não porque nomeando ela eternize, mas porque, diz Hegel, “ela inverte imediatamente o que nomeia, para transformá-lo numa outra coisa”, não dizendo aquilo que não é, mas falando precisamente em nome deste nada que dissolve tudo, sendo o devir falante da própria morte e, no entanto, interiorizando esta morte, purificando-a talvez, para reduzi-la ao duro trabalho do negativo, pelo qual, num combate incessante, o sentido vem a nós e nós a ele. (Blanchot, 1969, p. 49)

A morte pode aparecer na literatura de duas formas, ambas praticadas por Blanchot: a primeira, quando serve de motivo ou tema da obra, como no opúsculo citado; a segunda forma, não explícita, nem dita, é a morte como condição de realização da própria obra, independentemente do assunto ou tema. A combinação das duas formas não é rara e permite entrever um questionamento da representação, como enuncia Agamben ao tratar da “matéria da palavra”:

É como o caso daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente: na verdade, de modo nenhum morreram (senão não teriam regressado), nem se libertaram da necessidade de ter de morrer um dia; libertaram-se, isso sim, da representação da morte. Por isso, interrogados sobre aquilo que lhes aconteceu, não têm nada a dizer sobre a morte, mas encontram matéria para muitas **histórias** e para muitas belas **fábulas** sobre a sua vida. (Agamben, 1999, p. 25, grifos nossos)

O caso de Blanchot não é apenas o daqueles que compõem “histórias” e “belas fábulas” depois da vivência de uma “morte aparente”, mas também dos que produzem uma farta teoria sobre o tema, investigando a morte ou o nada sob o manto falacioso da representação. O negativo do eu sob a forma de impessoalização do ato poético se reporta a Mallarmé, Rilke, Rimbaud, todos eles herdeiros de uma concepção antieufórica da poesia praticada no século XIX. Blanchot é um dos teóricos que mais se dedicaram ao assunto no século passado, embora Valéry dele tenha se aproxima-

mado no famoso “Discurso sobre a poética” (1937), onde considera o lugar do artista sob “o imprevisto e o indeterminado” do “drama da criação” que “o introduzem no domínio das coisas, onde ele se faz *coisa*” (*apud* Lima, 1983, p.18). Tornar-se coisa parece significar o abandono do *ethos* dominador do objeto, identificando-se com o próprio objeto e funcionando sob regras desconhecidas. No entanto, para Valéry, sem o controle absoluto da Razão, nem por isso o artista está no caos e, pelo contrário, desaparece para seguir as razões da arte que o faz viver “na intimidade de *seu* arbitrário e na expectativa de *sua* necessidade” (*apud* Lima, 1983, p. 20). O resultado deste processo é aquele que ocorre, e exatamente aquele, pois o “artista espera uma resposta absolutamente precisa a uma questão essencialmente incompleta: deseja o efeito que será produzido nele por aquilo que dele pode nascer” (*apud* Lima, 1983, p. 20). Em outras palavras, o poeta não desaparece em vão, já que desta morte de si ele retira o suplemento que o realiza por ter dado à luz a uma expressão de Arte.

O assunto foi tratado por Blanchot em vários textos, a partir provavelmente do mais antigo – “A literatura e o direito à morte” – publicado na coletânea *La part du feu* (1949), onde defende a ideia de que obra e autor nascem juntos. Ao contrário daquele para quem “a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas” (Blanchot, 1977, p. 310), diz Blanchot, na esteira de Hölderlin e Mallarmé, que “a palavra (...) [nos] dá o que ela significa, mas primeiro o suprime” (Blanchot, 1977, p. 310). Retoma Hegel quando se refere ao ato senhorial de nomeação dos animais feito por Adão, que na verdade significou “aniquilá-los na existência” (Blanchot, 1977, p. 311), reportando-se à origem mítica do “assassinato diferido” (Blanchot, 1977, p. 312) que é a linguagem, ao instalar a morte do real pela representação da palavra. Aplica este mesmo raciocínio ao sujeito<sup>5</sup> ao problematizar a função autor: “(...) quando falo: a morte fala em mim” (Blanchot, 1977, p. 312). Se na linguagem comum esta morte ocorre, mas é esquecida, na literatura ela é a senha de entrada para a criação de mundos, o que a torna o limiar da arte: “Na palavra, morre o que dá vida à palavra: a palavra é a vida dessa morte: ‘é a vida que carrega a morte e se mantém nela’”(Blanchot, 1977, p. 314-5).

Ao dizer que a literatura é naturalmente irrealista, ainda que haja o realismo em arte, como, por exemplo, a vertente da “prosa significativa”, Blanchot aponta para os poetas, porque eles se interessam, não pelo mundo, “mas pelo que seriam as coisas e os seres se não existisse mundo; porque se entregam à literatura como um poder impessoal que só busca tragar-se, submergir-se” (Blanchot, 1977, p. 320). A obra literária seria, portanto, nada mais senão “palavras reais e uma história imaginária [...] (...) um puro nada?” (Blanchot, 1977, p. 326). “Onde está então o poder da literatura?” (327) – indaga Blanchot ao encaminhar seu pensamento para a ambiguidade, na medida em que fazemos “da palavra um monstro de duas faces, realidade que é presença material, e sentido que é ausência ideal.” (Blanchot, 1977, p. 327).

Anos mais tarde o crítico ensaiou uma discussão em que o tornar-se *coisa* se aproxima da noção de *neutro* que, por sua vez, recobre a sua noção de *voz narrativa*, correlata em parte à formulação barthesiana de *scriptor* no texto “A morte do autor” (1968). Sob o título “*La Voix narrative (Le “il”, Le neutre)*”, capítulo XV do volume *L’entretien infini* (1969) que reúne trabalhos produzidos entre 1953-1965, o objeto de atenção de Blanchot é a figura daquele que sustenta o discurso literário, lugar ocupado no passado por musas ou por um “ele” misterioso de onde decorria o canto dos poetas. O conceito blanchotiano de “voz narrativa” se refere a este “ele” na forma de “neutro” que se torna “la cohérence impersonnelle d’une histoire” (Blanchot, 1969, p. 558). Este *ele* fala ao neutro, pois a palavra da narrativa nos deixa sempre desconfiar que isto que é contado não é contado por ninguém. É uma voz fantasmática, não que venha de outro mundo, mas que tende sempre a se ausentar naquele que a porta. Ela fala à distância, sendo pura impessoalidade dentro da narrativa porque está de fora, ou seja, seu centro é fora, atuando dentro pela força da sua ausência.

Já em *O espaço literário*, Blanchot retoma a imagem como unidade mínima do discurso de arte, associando-a ao cadáver, uma representação corporal *alterada* do sujeito, como se a “estranheza cadavérica fosse também a da imagem” (Blanchot, 1987, p. 257). Ele traça alguma analogia entre ambos, primeiro porque o que está ali que não é bem o vivo em si, numa situação em que “A morte suspende a relação com o lugar” (Blanchot, 1987, p.258); segundo porque “a presença cadavérica é diante de nós a do desconhecido” (Blanchot, 1987, p. 259) quando o morto deixa de se assemelhar ao vivo e “começa a *assemelhar-se a si mesmo*” (Blanchot, 1987, p. 259) emergindo algo novo e desconhecido. O estado “impessoal, distanciado e inacessível” (Blanchot, 1987, p. 259) do cadáver se aproxima da imagem que “está originalmente ligada à estranheza elementar e ao peso informal do ser presente na ausência” (Blanchot, 1987, p. 259). A imagem não permanece, seu lugar é a falta, lugar do impessoal e do anônimo, daí a relação de ambos com a morte, pois tanto a palavra quanto o cadáver são coisas que existem na semelhança consigo mesmas ou ao nada, nunca com o objeto que pretende representar. Diante disso para o crítico restam duas alternativas igualmente inviáveis – representar a morte ou viver o horror desta impossibilidade – ou uma terceira via de acolhimento e prazer, a de viver um evento como imagem, o que significa “entregar-nos profundamente a nós mesmos” (Blanchot, 1987, p. 263):

*Íntima é a imagem porque ela faz da nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões. (Blanchot, 1987, p. 263)*

“Neste êxtase que é a imagem” (Blanchot (1987, p. 263), o *real* desaparece e a consciência se deixa encher de “uma plenitude anônima” (Blanchot, 1987, p. 264). Viver um evento como imagem, “mantém-nos

de fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece” (Blanchot, 1987, p. 264), levando-nos a duas versões do imaginário que podem: a) “recuperar idealmente a coisa”; ou b) “nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou” (Blanchot, 1987, p. 264). Esta duplicidade reinstala a ambiguidade, não só pelo seu duplo sentido perpétuo, mas também por nos remeter ao *outro* de todos os sentidos. Também para Agamben, a experiência interior é um eterno estar fora de si, uma vez que “aquele que faz a experiência não está mais no instante em que a experimenta, deve faltar a si no momento mesmo em que deveria estar presente para fazer a experiência” (Agamben, 2005, p. 92).

Em sua crítica à representação, Blanchot se refere à palavra como exterminadora do objeto e não apenas como seu substituto, quando diz, por exemplo, que ao enunciarmos a palavra “gato” já cometemos um assassinato diferido do animal. Apesar desta inevitável “presença da ausência” do objeto em qualquer tipo de signo, Blanchot faz uma diferença entre a linguagem literária e a linguagem comum, como se depreende em sua discussão sobre o *diário íntimo*, de intenção testemunhal, e a *narrativa*, de propósito ficcional ou literário. Naquela modalidade o calendário mantém a escrita sob a proteção dos dias e o eu autoral se protege da escrita vertiginosa, ao se amparar numa suposta realidade de si fornecida pela escrita. Na *narrativa*, ao contrário, a escrita “expulsa as horas e dissipa o mundo”, num pacto de verdade abismal em que o autor se rende ao fascínio da “sombra” que o habita e que o dilui no espaço da imantação, da paixão e da noite. Em outras formas da *escrita de si*, como a autobiografia e subgêneros assemelhados, o aspecto testemunhal responde pela suposição de verdade, ao contrário da ficção, cujo compromisso nulo com o real não a submete à prova da verdade, ainda que exija coerência e verossimilhança.

A partir deste arcabouço teórico, examinamos a seguir alguns pactos autorais em que o eu circunda as ações de *morrer, pensar e escrever*, extraindo daí as qualidades que aproximam a escrita de Herberto Helder, Gonçalo M. Tavares e do próprio Maurice Blanchot.

## IMINÊNCIA DA MORTE

Na obra de Herberto Helder detecta-se uma intimidade com a morte desde *Os passos em volta* que transita no “presentido segredo das coisas” (Helder, 1985, p. 155). Mas é aos 80 anos que o poeta enfrenta a morte diretamente no poema incontornável que abre o volume *Servidões*<sup>6</sup>:

saio hoje ao mundo,  
cordão de sangue à volta do pescoço,  
e tão sôfrego e delicado e furioso,  
de um lado ou de outro para sempre num sufôco,  
iminente para sempre.

23.XI.2010:80 anos (Helder, 2013, p. 20)



De modo abrupto no primeiro verso emerge um sujeito que não sai simplesmente à rua, mas “ao mundo”. Para além do local (a rua) ou do particular (sua rua), ele vai em direção a algo inominado num trajeto epifânico em que se impessoaliza ou se alteriza num relato que é a viagem de todo homem. Que “real” esta linguagem busca captar? Certamente não se trata da representação de uma ação habitual e previsível, mas da emergência de algo novo na forma de imagem literária que, apesar de ser “realidade objetiva” (Paz, 1972, p. 45), não se encontra na realidade, não substitui o objeto (Bachelard, s/d, p.7), “explica-se a si mesma” (Paz, 1972, p. 47) e “tem a sua própria lógica”(Paz, 1972, p. 45). Trata-se de uma metáfora porque estabelece uma sutil comparação entre uma atitude rotineira (sair à rua) e a atitude espiritual de alta complexidade e potência (sair ao mundo).

No segundo verso – “cordão de sangue à volta do pescoço” – todas as palavras são comuns à exceção de uma – “sangue” – que responde pela “qualidade” visual (cor) e tátil (liquosidade) do poema. Signo insubstituível, é a imagem-rainha que comanda todo o poema, sendo responsável pelo tom trágico em vista do risco de um derramamento. O conjunto induz à associação natural ao cordão umbilical abastecido de sangue materno, sob o risco de bloqueio súbito, estancando a vida. Mas não se trata aqui de qualquer nascituro, mas de homens que saem ao mundo, não no modo “*como se*”, mas com a morte à espreita no pescoço, ou mais diretamente na garganta, de onde sai a voz, a palavra, a imagem, o sentido, enfim, o próprio verso a cantar o fim de tudo. Como imagem-matriz, o verso estabelece três níveis de relação com a morte: primeiro, pela imagética metafórica (simbólica) contida na ideia de um cordão a estrangular um homem; segundo, pela expressão metonímica (ou indicial) de derramamento de sangue como indício da morte; terceiro, pelo advento de um sentido inesperado que inventa uma profunda semelhança entre a imagem (quase-ícone) e os múltiplos aspectos que tomam a morte, tais como: a convivência diuturna com a morte do nascimento ao fim da vida; o transcurso do tempo, roubando-nos a vida; e por fim, a expectativa da morte, iminente a qualquer tempo, hoje e sempre, quando saímos à rua ou ao mundo.

No terceiro verso – “e tão sôfrego e delicado e furioso” – a enumeração auto-qualificante do sujeito traz à tona a angústia apenas indiretamente anunciada que agora se presentifica iconicamente sob a forma de estados descontraídos, disparatados, mas não caóticos e não opostos. Novamente aqui a imagem não se concretiza nos adjetivos *per se*, mas na relação entre eles, apontando para um fenômeno novo, um sentimento mesclado que une todos os descompassos dissonantes.

No quarto verso – “de um lado ou de outro para sempre num sufoco” –, o sujeito não apenas sente, mas se põe a agir (andar?) em movimento alternado e sempiterno, assemelhado ao pêndulo de um relógio, ícone da irreversível e trágica passagem do tempo. Ele não parece estar à procura de algo, antes se vê irremediavelmente preso numa situação sem saída, que é o tempo a sufocar seus filhos. A imagem dominante está na

locução adverbial – “para sempre” – que modula tanto a incontornável finitude do homem, quanto a sempiterna angústia que o acompanha no tempo finito de vida.

O quinto e último verso - “imminente para sempre” - tem a função de uma medieval *atá-fiinda* que confirma as ideias já trazidas antes. Desde o segundo verso a imagem do sangue evoca ambigualmente vida e morte e nos dois casos marca o ponto voraz do poema. Tal qualidade sígnica nos chega de forma indiscernível, misteriosa, intraduzível. Embora fortemente ligada à coisa em si que pretende representar, dela exalam vestígios de um mundo não-codificado, de *fora* (cf. Blanchot), ou do *exterior* (cf. Foucault) que não acedemos pela linguagem comum. Somente por efeito do *estranhamento* as imagens dão luz ao texto, sem, contudo, desprezar a sua arquitetura linguística. Da conjugação de várias imagens evoluem associações que se referem a qualidades, confrontos e leis gerais. Curiosamente a palavra “morte” não aparece no texto, mas dança nas entrelinhas; é elidida, mas reflete na obscuridade de uma lei da vida que a reencena para sempre.

## MORTE E COTIDIANO

De Gonçalo M. Tavares, recuperamos a reflexão<sup>7</sup> sobre um microconto onde a palavra-chave é o Nada, grande objeto que circula entre os personagens e as palavras do texto. O seu título – “Sobre as origens (quase invisíveis) de um suicídio” (Tavares, 2010, p.168) – pode ser reescrito num sentido mais largo – “as origens pouco visíveis da Arte” –, na tentativa de ler aqui a alegoria da articulação necessária entre arte e morte. A preocupação de Mallarmé com a obra de arte o levou a “confundir-se com a afirmação do suicídio” (Blanchot, 1987, p. 105) dizendo que ao aprofundar o verso em *Igitur* encontrou dois abismos: “Um [foi] o Nada... O outro vazio [foi](...) o do [seu] peito” (Blanchot, 1987, p. 105). Após a escrita desse poema, de resto abandonado, disse ele que se tornara impessoal e não era mais Stéphane.

Ao suicídio diferido do autor e ao vazio que ele deixa aberto, não cabe ao leitor somente “preencher lacunas”, mas aceitar o convite para entrar na morte de si no texto, estabelecendo um pacto de compreensão e aliança com o Nada do autor. Ao fazer a obra, o autor vive uma experiência de morte, e não somente de Graça, fingindo que existe. A sua inspiração é a abdicação de si ou a entrada de *Genius*, aquele tipo de ser que, segundo Agamben (cf. 2007b), carregamos como um anjo dentro de nós, mas que não se confunde conosco.

A primeira cena do conto é conduzida por um narrador de 3ª pessoa, a falar de dois homens, em um diálogo imaginário. Um não aceita o *nada*, ao contrário do outro que só consegue perceber o *nada* dentro de si. Este último suplica ao primeiro que lhe convença da crença que o mantém afastado do *nada* e da morte (do sentimento de morte). A esta altura do conto, o ponto de vista de 3ª pessoa desaparece e se acopla ao homem obcecado por encontrar aquilo (talvez a paz) que o outro teria encontrado.



Diz ele: “Tomo banho, escovo-me bem, ensaboo-me da ponta dos pés à cabeça, passando pelos órgãos mais íntimos. Seco-me com uma toalha e mesmo assim não consigo”. O que ele não consegue? Evitar a dor de conviver com o *nada* alojado algures dentro de si na suspeita que está a roer o seu corpo e a marcar sua alma como se a ruína e a morte o habitassem, numa espécie de suicídio lento. Ao lembrar uma cena do filme *Beleza Americana*, diz o homem: “Faço ainda como vi em filmes: sento-me num banco do jardim, isolado (...) e tiro – do bolso de uma camisa – um saco de plástico que nada guarda dentro de si.” O saco vazio é como “um veado cego pelo jardim da cidade, batendo imprudentemente contra árvores, caixotes do lixo e outros obstáculos.” A imagem do saco plástico vazio é um símile do seu *nada* do qual pretende se desvencilhar, atirando-o “borda fora como se o corpo fosse um navio e o mundo alto mar, e o saco vazio a parte que” nele não o deixa “ter um sentido para todas as coisas”. Finalmente e por completo, ele reconhece que dentro de si há essa ponta do *nada* em que começou a sua depressão, embora ninguém mais a encontre por mais que vasculhe. No centro dela, sintoma inerente ao ser homem ou ser mortal, ele afirma uma soberania estranha que lhe sobra, qual seja, a sua “firme vontade de morrer” que se vai “construindo, sólida e tranquila, como a construção sem pressas de uma casa”.

A metáfora do saco plástico lhe serviu em alguma medida para tocar as fronteiras da arte moderna como alegoria da ruína. Mas a arte não eliminará esse *nada* e, pelo contrário, será no seu acesso que encontrará a possibilidade de uma soberania secreta, inconfessada, talvez a “margem soberanamente silenciosa da linguagem” (Nancy, 2005, p. 40), “um ser silencioso” ou “um *silêncio do ser*” (Nancy, 2005, p. 41), enfim, algo elevado que pode ser tocado, transformando o fardo em alguma alegria compensatória. Diante da inevitabilidade do desastre, ponto de partida da depressão, resta-lhe a decisão voluntária de sua lenta preparação.

Comentando Bataille, disse Blanchot que “a experiência-limite (“a experiência interior” para Bataille) é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão” (Blanchot, 2007, p. 185). Derrida lembra *A escritura do desastre*, onde Blanchot conecta a literatura à morte em se tratando da autobiografia (e este conto pode ser uma ficção autobiográfica), pois esta é uma forma de sobreviver “por um suicídio perpétuo – *morte total enquanto fragmentária*.” (Derrida, 2004, p. 43).

O conto termina, não com a afirmação do suicídio real, tantas vezes experimentado por poetas, mas com a recôndita convicção de que a obra parte desse nada, “cuja secreta vitalidade, força e mistério” (Blanchot, 1987, p. 106) podem ser experimentados na meditação e na realização da tarefa poética. Por isso, como diz Nancy, “não é possível não contar com a poesia.” (Nancy, 2005, p. 32).

## INICIAÇÃO À MORTE

Para concluir, retomamos *O Instante da minha morte*, mas também aquilo de que falou Derrida sobre o texto ao trabalhar a noção de testemunho e ficção. Importa situar o contexto da época, quando nazistas ocupam o território onde a família aristocrata de Blanchot tem seu castelo, poupado junto com ele da destruição. Nos longos anos que mediaram o intervalo entre o fato e a sua narração, Blanchot veio a ser acusado de colaboracionismo, assim como outros intelectuais. Esta pecha não invalidou a fecundidade da experiência realmente vivida, mas, segundo se percebe na análise de Derrida, isso lhe permitiu escrever um texto sobre o evento que instala a dúvida entre realidade e ficção, tal como mostra, no plano linguístico, as manobras geradoras de ambiguidades que poderiam “salvar a honra” do pensador e cidadão Blanchot, ao ser poupado do sacrifício. Não se pode negar que, doutra parte, o seu crítico é um judeu cujos pais tiveram afixado no portal da casa, em Argel, o sinal identificador amarelo imposto pelos nazistas. De parte a parte, Derrida e Blanchot são ambos marcados por suas origens, o que abre uma discussão infinda sobre as im/possibilidades de romper com o passado para acolher/hospedar o outro em sua diferença. Derrida faz isso com muito tato, ainda que lhe cause mal-estar, desculpando-se pela violência da acusação que, enfim, pode ser esta: ao confundir intencionalmente os limites entre o real e o ficcional, o texto de Blanchot seria, em certa medida, intencionalmente não sincero, por mesclar no espaço do literário, onde tudo cabe, de forma consciente ou inconsciente, um testemunho falso.

O *inconcreto morto* retorna à vida pela via de Derrida para agora ser julgado como um *vivo palpável*, tendo se valido das armadilhas da palavra, que tanto salva quanto condena, tanto liberta quanto submete, tanto alivia quanto tortura, o que nos leva ao conceito de indecibilidade. Estudada por Paul de Man quando distingue ficção e verdade (*Dichtung und Wahrheit*) ou ficção e autobiografia ou, ainda, a partir do próprio Blanchot, como *narrativa e diário íntimo*, a indecibilidade envolve uma dupla impossibilidade segundo Derrida: não podemos decidir e não podemos persistir no indecível. (cf. Derrida, 2004, p.8). No entanto, ele vai tentar mapear este lugar – não um limite – mas um limiar onde se pode habitar o indecível. Para ele a literatura é algo “tão nova e incompreensível, ao mesmo tempo muito próximo e estrangeiro” (Derrida, 2004, p.13) que “permanece uma função instável e depende de um estatuto jurídico precário” (Derrida, 2004, p. 23). Ou seja, na *função ficção* da literatura podemos incluir toda espécie de engodos ou fingimentos da *função testemunho*, pois a primeira é senhora de todas as perversões. (cf. Derrida, 2004, p. 24). Se um mesmo texto lido como ficção literária pode ser lido como testemunho, diz Derrida que isto ocorre porque este último deixa de ser puro para se contaminar ficcionalmente com o literário.

## CONCLUSÃO

Não há conclusões em definitivo, mas asserções em trânsito que percorrem uma pesquisa, onde é mister continuar a pensar sobre o tema da imagem em suas relações com a representação, com a morte e com os limiares da arte. O pensador contemporâneo Pascal Quignard faz uma relação entre a morte e o pensamento, a melancolia e o traumatismo. Se aquele que pensa “compensa” um abandono muito antigo, aquilo que faz o fundo do pensamento é a “mãe desaparecida”. Vemos nesta formulação as pontas de uma promissora relação entre o pensamento ou a palavra (porque ambos se sobrepõem em certa medida) e a experiência aguda da finitude acompanhada da inevitável sensação de desamparo, porque se perde a fantasia da mãe eterna. Estamos sempre diante da morte e não há grande artista que não faça um percurso de melancolia, da qual se cura, sempre provisoriamente, na própria arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

\_\_\_\_\_. “Bataille e o paradoxo da Soberania”. Trad. Nilcéia Valdati. In: *Outra Travessia*, Florianópolis, nº 5, jan. 2005, p. 91 – 94

\_\_\_\_\_. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007a.

\_\_\_\_\_. “Genius”. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s.d.

BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard/ 1969.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo, Porto: Campo das Letras, Portugal, 2003.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone–Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Morada; Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. 3ª ed. Lisboa: Passagens, 1992.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 5ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 1, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Edições Vendaval, 2005.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

QUIGNARD, Pascal. *Último reino*. São Paulo: Ed. Hedra, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. "Sobre as origens (pouco visíveis) de um suicídio". *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, nº 173, p. 168-169, jan. /abr. 2010.

*Recebido para publicação em 25/11/18*

*Aprovado em 10/01/19*

## NOTAS

1 Professora Associada IV, realizou Estágio Sênior junto à Universidade Nova de Lisboa (2009-2010) e Pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (2002). É doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (1997), mestre em Letras pela Universidade Federal Fluminense (1991), com tese e dissertação sobre José Saramago. Atua como docente e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFF e no Curso de Graduação de Letras, modalidade Educação a Distância, no Programa UFF/CEDERJ/UAB junto a disciplina Literatura Portuguesa I. Possui experiência de ensino e pesquisa na área de Literatura Portuguesa e Literatura Comparada, com pesquisas voltadas para as questões do sujeito e da imagem na escrita da contemporaneidade, com destaque atualmente para as obras de Maria Gabriela Llansol, Teolinda Gersão e Gonçalo M. Tavares.

2 "Aqui, evocaremos o eterno tormento de nossa linguagem, cuja nostalgia volta-se para aquilo que sempre faz falta, pela sua necessidade de ser falta para o dizer." (Tradução nossa)

3 A expressão decorre da Jornada "Eu, o concreto morto"- Póstumas ou em pleno esvaimento, vozes da poesia portuguesa contemporânea", organizada pelo UFF, Instituto de Letras, UFF, 14 de maio de 2018, quando partes deste trabalho foram apresentadas.

4 HUNAULT, Claudine. *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot ou une question inventée face à l'impensable. <https://books.openedition.org/pupo/3163>. "A morte tão presente em seu trabalho não é de interesse mórbido, é o lugar inescrutável onde seu olhar se formou." (tradução nossa)

5 Cabe lembrar a resposta de Foucault a Goldman na discussão acadêmica que se seguiu a sua conferência *O que é um autor?* quando disse: "Não fiz aqui a análise do sujeito, fiz a análise do autor. Se tivesse feito uma conferência sobre o sujeito, é provável que tivesse analisado da mesma forma a função sujeito, (...)" (FOUCAULT, s.d., p.83)

6 As observações aqui apresentadas são um resumo de parte do artigo "Servidão consentida: uma leitura da imagem em Herberto Helder", da coletânea portuguesa *Até que, Herberto*, organizada por Diana Pimentel e Luís Maffei, pelas Edições Guilhotina, em Portugal, em 2016.

7 Súmula do trabalho apresentado no Seminário Bianual do Nepa - Entre ética e Estética", 2012, cuja versão completa e ampliada deve figurar em coletânea a ele dedicada sob a organização de Lílian Jacoto.