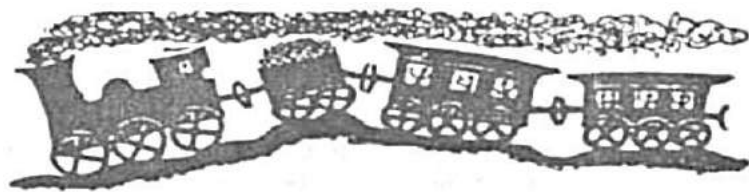


# Maurice Blanchot

## *e as imagens (mineiras) da catástrofe*



Manuel Segalá. Vinhetas para a primeira edição de *Cadernos de João*. 1957 (detalhe).

### *Raúl Antelo*

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. antelo@iaccess.com.br

## Maurice Blanchot e as imagens (mineiras) da catástrofe

Maurice Blanchot and the Minas Gerais state catastrophe images

Raúl Antelo

### RESUMO

Modernidade e destruição caminham *pari passu*. Há, no entanto, um momento peculiar dessa elaboração teórica, o imediato após-guerra, quando intelectuais latino-americanos, retornando a uma Paris destruída, reforçam seu vínculo com o pensamento francês. O caso Aníbal Machado-Maurice Blanchot é um deles.

**PALAVRAS-CHAVE:** modernidade; destruição; ética.

### ABSTRACT

Modernity and destruction are both linked concepts. There is however a very specific moment of this relation, in the after-war years, when Latin-american artists and writers, visiting a devastated Paris, reinforced their relation with French thought. That is the case of Anibal Machado and Maurice Blanchot.

**KEYWORDS:** modernity; destruction; ethics.



## Fortuna e catástrofe

Maurice Blanchot é um autor de entrada relativamente tardia na crítica brasileira, mas, sem dúvida, cometeria grave distorção quem, para avaliar a operatividade do dispositivo Blanchot no Brasil, fosse orientado apenas a partir das suas traduções ao português. *O espaço literário* só é traduzido em 1987 e *O livro por vir*, em versão portuguesa de Maria Regina Louro, é de 1984. Esse atraso não chega, entretanto, a constituir uma anomalia, uma catástrofe, já que o caso italiano, para dar apenas um exemplo, é pouco melhor do que o nosso: *O espaço literário* sai em 1967 e *O livro por vir*, em 1969.

Mesmo assim, as traduções ao espanhol são bem anteriores. Em 1957, na revista *Ciclón*, a dissidência da *Orígenes* de Lezama Lima, o grupo cubano de Virgilio Piñera transcreve, em versão do companheiro do próprio Piñera, Rodríguez Tomeu, um ensaio de Blanchot sobre Freud. Trata-se de artigo publicado um ano antes na *Nouvelle Revue Française* e depois incorporado a *O espaço literário*. Lembremos que a revista que divulga esse primeiro fragmento de *O espaço literário*, a *Ciclón*, o vento disseminador de catástrofes, era uma publicação cuidadíssima onde estréiam escritores como Sarduy ou Cabrera Infante, mas onde também se divulgam autores próximos do universo blanchotiano. Citemos apenas um deles, Mallarmé, mais especificamente a *Hérodíade*, estampada em versão de uma escritora “brasileira”, quanto ao exílio, a espanhola Rosa Chacel.

Em 1959, portanto, sai a primeira versão em espanhol de *Le livre à venir*. E em 1967, coincidentemente com a transgressão que agitava a sociedade latino-americana, a pequena editora del Mediodía publica, em Buenos Aires, *Sade e Lautreamont*. A tradução era de Arturo Cerretani,

autor de vários relatos, dentre eles, *A violência* (1965), e roteirista de *O crime de Oribe*, filme de Torre Nilsson, baseado em *O perjúrio da neve* de Bioy Casares.

Não é fortuita essa associação Blanchot-imagem-Bioy, uma vez que Hugo Santiago, amigo de Borges e Bioy, com os quais, por sinal, escreveria à época *Invasión*, roteiro original para o cinema, vai filmar mais tarde, em Paris, onde ainda hoje reside, um documentário sobre o escritor francês (*Maurice Blanchot*, 1998). Mas voltemos aos labirintos da circulação de Blanchot na América Latina. Digamos que, depois da primeira tradução, em 1969, de *O espaço literário*, da autoria de Jorge Jinkins (mais tarde famoso psicanalista a lidar com as questões do horror e da imprescritibilidade dos crimes da ditadura), segue uma série de novas edições, dentre elas a de um ensaio sobre Rousseau, três anos depois, pela editora Nueva Visión, sempre em Buenos Aires.

Em poucas palavras, a partir destes mínimos dados que ora apresento, fica claro que Blanchot já atrai atenções latino-americanas, notadamente em Buenos Aires e Caracas, nos anos 70, e que a trilogia teórica essencial da segunda fase de Blanchot tem imediata circulação em toda a região. Em 1970, ou seja, um ano depois de editada originalmente, sai *O diálogo inacabado*, em Caracas; pela mesma editora temos *A escritura do desastre* em 1990 e, só em 1994, a Paidós publica, em Barcelona, *Le pas au delà*. Em 1976, sai *L'amitié* em Madri, batizado de *La risa de los dioses*, título de um dos ensaios estampados na *Nouvelle Revue Française* (1965). Em 1991, o Fundo de Cultura Económica edita, no México, *De Kafka a Kafka*, reunião de ensaios que se abre com o famoso manifesto sobre a morte de 1948. Estamos falando de uma difusão maciça num lapso de trinta anos, entre 1959 (*Le livre à venir*) e 1991 (*De Kafka a Kafka*). No meio, nos dias de 68, *O espaço literário*.

Não se pense, reitero, a partir desse diagnóstico sumário, que a situação brasileira seja por isso marginal ou específica. Mesmo em inglês, Blanchot entra, a princípio, apenas no circuito acadêmico, através de ensaios esparsos nas revistas *Horizon*, *Yale French Studies* ou *Instead*, periódico este que lhe traduz seu primeiro ensaio sobre Sade em 1948. Mas a tradução sistemática só começa com *Thomas o Obscuro*, em 1973, e com os ensaios de *The gaze of Orpheus*, prefaciados por um dos expoentes do desconstrucionismo, Geoffrey Hartmann, em 1982. A fortuna brasileira, embora acanhada, não é tão singular ou isolada. Ela nos reserva, entretanto, algumas surpresas.

### Um leitor antropófago

Quando ainda não havia versões italianas, espanholas ou francesas de sua obra, e quando nem mesmo *O espaço literário* tinha sido publicado em francês, em 1951, Aníbal Machado, surrealista periférico egresso da Antropofagia, publica *ABC das catástrofes*, um livro de escrita fragmentária, quase diário (relembremos as considerações de Blanchot sobre o diário em *O espaço literário* e em *O livro por vir*) em que ele tenta, aliás, à maneira de Blanchot, o afloramento de íntimos arquipélagos e o luzir espaçado de constelações predominantes. Aníbal define então o perfil da obra (arquipélago, constelação) com conceitos de forte tradição no pensamento negativo acerca da arte. *Arquipélago* nos remete a Blaise Cendrars,

<sup>1</sup> Podemos inclusive apontar a sutil conexão entre Calvino e Agamben, com quem o autor de *Cidades invisíveis* pretendia lançar uma revista substituta de *Il Menabò*. Dessa revista inédita restaram alguns ensaios de Agamben, grande amigo de Blanchot, como “O fim do poema”, que ele publicará, muitos anos depois em *Categorias italianas*.

<sup>2</sup> FAUSTINO, Mário. Stéphane Mallarmé (1957) In: *Coletânea 2. Cinco ensaios sobre poesia de MF*. Apresentação de Assis Brasil. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

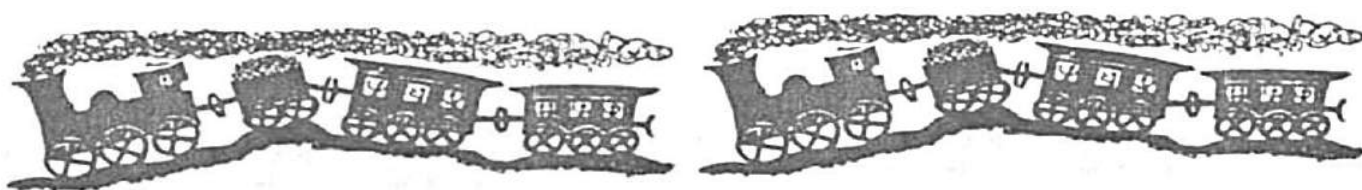
<sup>3</sup> Caderneta de citações de Aníbal Machado, manuscrito sem data e sem paginação.

mas fundamentalmente a St. John Perse e não seria demais lembrar que, quando o grupo italiano da revista *Il Menabò* (1959-1966), formado por Italo Calvino e Elio Vittorini, traduziu, em 1964, *La parole du fragment*, eles optaram por enunciar *La parola in arcipelago*<sup>1</sup>. Por sua vez, “constelação” abrange um arco que vai de Mallarmé a André Masson, autores ambos lidos e apreciados por Aníbal.

Poderíamos até mesmo pensar que arquipélago e constelação são fragmentos de uma poética do desastre anunciada por Mallarmé na peça que abre suas *Poesias*. Por sinal, Mário Faustino sugeria ler o “Nada, esta espuma” como um ideograma, “uma imagem-conjunto de imagens entreligadas de todas as maneiras e que choca nossas percepções”, a ponto de ver o famoso verso *solitude, récif, étoile* como três palavras soltas que tanto e tão inexplicavelmente se relacionam entre si que passam a ser qualquer coisa como um único signo, *solituderécifétoile*, ou, em outras palavras, um ideograma em neon cuja totalidade é mais do que a soma das partes<sup>2</sup>. Não vou insistir aqui com *O lance de dados*, nem com o rendimento que essa idéia tem em Benjamin, mas gostaria de resgatar uma frase de Masson em *Le plaisir de peindre*, pelo fato de ela se associar às vinhetas que Manuel Segala elabora para o *ABC das catastrofes*: “*le cheval, le poisson, et le sein féminin deviendront constellations*” — dizia Masson.

Esse caráter de escrita-constelação, à maneira de Blanchot, também não é nem um pouco ingênua ou acidental. Aníbal Machado era leitor sistemático da revista *Critique*. Nela lê, com certeza, os primeiros ensaios de Blanchot, *Quelques remarques sur Sade* (ago.-set. 46), um ensaio sobre René Char (out. 46) e outro sobre o sonho de Rimbaud (mar. 47). O fundamental, “A literatura e o direito à morte”, deve ter sido lido *in loco* já que, na primavera de 48, Aníbal encontra-se, aliás, pela primeira vez, em Paris, uma cidade ainda com as cicatrizes da guerra. Vários dos ensaios que farão parte de *O espaço literário*, tais como “Kafka e a exigência de obra” (mar. 1952), “Mallarmé e a experiência literária” (jul. 1952) ou “Rilke e a exigência da morte” (abr.-maio 1953) são então antecipados pela revista francesa, que mensalmente chegava à rua Visconde de Pirajá.

Ora, mesmo conhecendo de antemão as partes esparsas, Aníbal lê, enfim, em 1955, *L’espace littéraire* e não é descabido imaginar que, entre a primeira edição do *ABC* (120 exemplares pelas edições Hipocampo, em 1951) e a edição da José Olympio, cujo prefácio é datado de fevereiro de 1957, tenhamos, da parte de Aníbal, uma proveitosa leitura de Blanchot. Atestam-no as cadernetas de citações que, à maneira da escrita fragmentária teorizada em *A escritura do desastre*, recolhem observações do escritor-leitor. Uma dessas citações, retirada de *La part du feu*, 1949, nos alerta sobre a potencialização do falso que a escrita do diário estético encerra. Aníbal copia: “*Le mot sincérité est un de ceux qu’il me devient des plus malaisées de comprendre. En général se croit sincère tout jeune homme à conviction et incapable de critique*”. E esclarece entre parênteses (Gide *Journal*, p. 190, cit. por Blanchot, *La part du feu*, 223)”<sup>3</sup>.



A idéia obceca Aníbal a tal ponto que ele a reconhece e recolhe, mais uma vez, através de Blanchot, em Keats (ou deveríamos melhor dizer, recolhe-a, através de Keats, em Blanchot) numa passagem, aliás, de *O espaço literário*. “Quant au caractère poétique, je pense à cette espèce d’hommes a laquelle j’appartiens: il n’a pas de moi, il est toute chose et il n’est rien. Il n’a pas de caractère (...) il n’a pas d’identité (etc). Il se remplit continuellement d’autres corps que le sien, soleil, lune, mer” (Keats citado em Blanchot, *L’espace littéraire*, p. 189)<sup>4</sup>. Tal a anotação de Aníbal Machado em sua caderneta.

Na versão brasileira, leremos, muito depois:

*Quanto ao caráter poético, penso nessa espécie de homem à qual pertença; não tem eu, é todas as coisas e não é nada. Não tem caráter... Rejubila tanto com o lado sombrio das coisas quanto com o lado brilhante. E, em última instância, o poeta é o que existe de menos poético, porque não tem identidade. Preenche-se continuamente em outros corpos que não o dele, sol, lua, mar. Os homens, as mulheres, que são criaturas de impulsão, são poéticos, têm um atributo imutável. O poeta não tem atributo, não tem identidade. De todas as criaturas de Deus, ele é o menos poético. E Keats acrescenta: ‘Portanto, se o poeta não tem eu, e se eu sou poeta, por que surpreenderem-se se digo que não vou escrever mais?’<sup>5</sup>*

As constelações de Masson — *le cheval, le poisson, et le sein féminin* — tornam-se agora os elementos do absoluto negativo blanchotiano, *soleil, lune, mer*. Índices de inoperância da escrita automática que Aníbal Machado, carregando nas costas o inconfessável e inacabado *João Ternura*, teoriza por essa via. E é que cada citação de Blanchot, cada fragmento dele, copiado por Aníbal, incorpora-se a sua escrita, porém, como pré-condição de transformação e movimento. “Car en sortant de nous, il (le livre) nous change, il modifie la marche de notre vie” (Gide citado em *L’espace littéraire* de M. Blanchot, p. 88). Nesse caminho de ida e volta entre leitura e escritura, Aníbal não busca em Blanchot apenas o conhecido (Gide ou Keats). O próprio Blanchot é, a essas alturas, um desconhecido cujo conhecimento a leitura-escritura torna-o próprio, específico e intransferível. Assim, Aníbal Machado retira de um crítico acadêmico como Gaëtan Picon, editor da *Nouvelle Revue Française*, uma idéia chave para entender o ensimesmamento do crítico francês e seu esforço, negativo mas potente, por sair da literatura<sup>6</sup>.

Leio, com efeito, na caderneta de citações: “quand nous ignorons tout des circonstances qui l’ont préparée (l’oeuvre d’art), de l’histoire de sa création, et jusqu’au non de celui qui l’a rendue possible, c’est alors qu’elle se rapproche le plus a elle-même” (Maurice Blanchot, cit. por Gaëtan Picon em *Critique*, n.111-112, set. 1956)<sup>7</sup>. O artigo a que Aníbal Machado faz referência é um ensaio de Picon sobre *L’oeuvre critique de Maurice Blanchot*<sup>8</sup>, em que são analisados *Faux-pas, La part du feu, Lautreamont et Sade* e *L’espace littéraire*. Só seria reproduzido, bem mais tarde, em 1961, em *L’usage de la lecture*. Mas onde essa necessidade de aprofundar o conhecimento parcial de Blanchot se torna mais inequívoca é num fragmento emblemático, redigido em 1947, e que aqui tenho o prazer de revelar:

*Ce retournement du néant en exister, on peut encore le trouver chez Heidegger. Le néant heideggerien a encore une espèce d’activité et d’être: le néant néantit.*

<sup>4</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>5</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 180.

<sup>6</sup> É bom não esquecer, aliás, que de Keats e de Blanchot retirará, mais tarde, Giorgio Agamben os elementos para sua teoria do testemunho e do autor como gesto.

<sup>7</sup> Caderneta de citações de Aníbal Machado, *op. cit.*

<sup>8</sup> Cf. *Critique*, n. 111-112, ago.-set. 1956, p. 675-694, e n. 113, out. 1956, p. 836-854.

<sup>9</sup> Caderneta de citações de Aníbal Machado, *op. cit.*

<sup>10</sup> BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 240.

<sup>11</sup> DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992, p.184. (fragmento 189).

*Il ne reste pas tranquille. Dans cette production du néant il s'affirme (Emmanuel Lévinas. Le temps et l'autre, texto publicado em Le Choix, le monde, l'existence. Cahiers du Collège Philosophique, ed. Arthaud, 121).*<sup>9</sup>

Até aí a citação retirada da caderneta de Aníbal Machado. Nela é emblemática a citação de Levinas, uma vez que o *retournement du néant en exister*, expressão nietzscheana já incorporada por Klossowski em *Sade mon prochain*, conduz a uma idéia disseminante do nada. Não há, portanto, em Blanchot, o nada estável e sistêmico, dualista, do *néant* sartriano, mas a marca acefálica de um *rien* que prolifera e dissemina: *le néant néantit*. Assim sendo, a leitura heideggeriana de Levinas (que Aníbal, de resto, deve ter lido na revista argentina *Sur*, já que em setembro de 1948 Levinas aí publica *La ontología de lo temporal según Heidegger*) coincide com a de Blanchot. Diz *L'espace littéraire*:

*Quando um filósofo contemporâneo designa a morte como a possibilidade extrema, absolutamente própria do homem, mostra que a origem da possibilidade está no homem ligada ao fato de que ele pode morrer, que a morte ainda é para ele uma possibilidade, que o evento pelo qual ele sai do possível e pertence ao impossível está, entretanto, em seu domínio, é o momento extremo de sua possibilidade (o que ele exprime precisamente dizendo da morte que esta é "a possibilidade da impossibilidade").*<sup>10</sup>

E, em nota apenas a *O espaço literário*, Blanchot ainda identifica o "filósofo contemporâneo": "Emmanuel Levinas é o primeiro a ter esclarecido o que estava em jogo nessa expressão (*Le temps et l'Autre*)".

Portanto, todo esse diálogo em filigrana entre Aníbal e Blanchot, Aníbal e Levinas, Aníbal e Heidegger, obriga-nos a reler o *ABC das catástrofes*. Nessa releitura, constatamos que, para Aníbal, a catástrofe é uma explosão de tempos (ritmos) e de espaços, que interrompe o controle tradicional — a tutela astral, o "des-astre" — e que, nesse sentido, ela pode ser tomada como uma definição do moderno. Na modernidade, de fato, o progresso capta-se na forma de catástrofe, já que, conforme a lógica da acumulação (qualquer que seja a arquitetura de um edifício, ele sempre será barroco porque sempre há de se tornar escombros), a exaustão pós-moderna nos disponibiliza a história como sucessão catastrófica de intervenções na forma. Debord assinala, justamente, que o barroco é o primeiro momento de auto-consciência da modernidade. A sociedade moderna, que suprime a distância geográfica, recolhe, interiormente, essa distância enquanto separação espetacular. Daí que o barroco, arte de um mundo que perdeu seu centro, seja a última ordem mítica reconhecida e perseguida pela modernidade. Nela, a unidade do Cristianismo e o fantasma de um Império desaparecem para sempre, ou, como diz Debord, "*la connaissance et la reconnaissance historiques de tout l'art du passé, rétrospectivement constitué en art mondial, le relativisent en un désordre global qui constitue à son tour un édifice baroque à un niveau plus élevé*".<sup>11</sup>

Desse modo, disponibilizadas para a visão e o consumo, todas as artes do passado, na forma de uma "coleção de lembranças", uma exposição universal, sinalizam, ambivalentemente, o fim do mundo da arte. É, portanto, na época dos museus (descrita, aliás, por Blanchot nos exemplares de *Critique* de dezembro de 1950 e janeiro de 1951), quando já nenhu-

ma comunicação artística pode efetivamente existir, que todos os passados da arte se tornam acessíveis e possíveis. A arte é assim, ao mesmo tempo, uma arte de ruptura e a expressão acabada de uma ruptura impossível. Uma vanguarda, enfim, visível, mas, simultaneamente, a invisibilização elusiva do poder ubíquo.



Manuel Segalá. Vinhetas para a primeira edição de *Cadernos de João*, 1957.

## Escritura e imagem

Esse fragmento do ABC sobre os escombros barrocos é ilustrado por uma locomotiva de Segala cuja massa contundente se impõe, logo ao virar a página, num fragmento sobre a ortodoxia e heterodoxia dos desastres. Essa passagem nos propõe, em suma, uma colisão (ou co-lição) entre textos do próprio autor porque, afinal de contas, a cultura moderna, ao suprimir distâncias geográficas, recolhe interiormente tais distâncias enquanto separação do próprio sujeito, que só através de um processo de anamnese pode, finalmente, resgatar o sentido extraviado. Ao colidir, então, esse fragmento com “A locomotiva no hotel”, um conto esparso de Aníbal Machado, publicado no jornal *Dom Casmurro* em maio de 1938, surge, pungente, não só a palavra de ordem do capitalismo espetacular integrado (“Que a máquina venha então assumir de uma vez a direção do mundo”), mas sua inversão na narrativa de Aníbal, uma vez que a locomotiva S.P.6, que se enfia num hotel de Guaratinguetá, não era nem um pouco inocente. Poucos meses após a implantação da máquina autoritária que varre partidos e congresso, a locomotiva esrachada no hotel, ela também queria se dobrar ao poder. Lemos no conto que “ela procurava servir da melhor maneira o Estado Novo na Central do Brasil”.<sup>12</sup>

Poder-se-ia ainda superpor o fragmento acima evocado com outro

<sup>12</sup> ANTELO, Raúl. *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG/ Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994, p. 257.

<sup>13</sup> Cf. DEBORD, Guy, *op. cit.*, p.186. (Fragmento 191). Para uma análise das idéias de Debord, consultar AGAMBEN, Giorgio. *Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo*. In: VÁRIOS AUTORES. *I situazionisti*. Roma: manifestolibri, 1991, p. 7-11.

<sup>14</sup> MACHADO, Aníbal. *Cader-nos de João*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 194.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*. p. 177.

do mesmo autor, o poema "A locomotiva", dedicado por Aníbal Machado a Manuel Bandeira, que o incluiu em sua *Antologia de poetas brasileiros bis-sextos contemporâneos*. A referência a "milhões de corpos sob a terra", a "milhões de espectros nos vagões" daria os mesmos resultados que a operação anterior. Nos remeteria ao problema da acumulação de imagens e da experiência esquivada. A arte na época de sua dissolução, enquanto movimento negativo que persegue o ultrapassamento da arte, vira e mexe confronta-se com soluções de ruptura radical. O dadaísmo, argumenta Debord, tentou *supprimer l'art sans le réaliser*. O surrealismo, com o qual Aníbal Machado, aliás, educou sua sensibilidade, buscou *réaliser l'art sans le supprimer*. A esse dilema, os situacionistas, mas poderíamos mesmo pensar que, a seu modo, também Blanchot, respondem que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de um único e singular ultrapassamento da arte.<sup>13</sup>

Essa poesia rechaçada pelo mercado é aquela mesma fixação de vertigens de que falava Rimbaud, que, entretanto, anda de braço dado com a máquina. Superpõem-se, assim, problemáticamente, aceleração e vertigem, de tal sorte que o desastre, tanto em Blanchot quanto em Aníbal Machado, vincula-se, assim, a certa energia imaterial que atravessa e transforma a matéria. "No desastre instantâneo há uma fulguração que não é do sol nem de nenhuma luz exterior". Essa energia, que é a própria história como movimento incessante de desdobramento de potencialidades, estabelece, a critério de Aníbal Machado, uma separação entre natureza e cultura. "Enquanto a natureza diminui suas catástrofes, o homem multiplica seus desastres".<sup>14</sup> Em outras palavras, encerrada a época dos duelos e das guerras agônicas, cara a cara, inicia-se a era das mortes em massa, anônimas e invisíveis, o extermínio biopolítico que nos leva, retrospectivamente, mais uma vez, ao fragmento inicial do *ABC*, aquele que define as catástrofes. Ou talvez melhor seria, então, introduzir a correção, que ainda não é de Blanchot, mas já é de Aníbal, dizendo que os desastres são "fruto da instantânea ruptura de equilíbrio das massas".<sup>15</sup>

Essa idéia, de fato, ainda não é de Blanchot, mas ronda-o há tempo. *A escritura do desastre*, como sabemos, é de 1980. Três anos depois, Blanchot publica *Idylle* (texto redigido em 1936), que é uma antecipação da sociedade de controle teorizada por Deleuze. No posfácio *Après-coup*, apenso à edição de 1983, ele frisa, na esteira da famosa frase de Adorno em *Prismas*, que "il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz ou, mais ainda, que à quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit sera désormais d'avant Auschwitz". Blanchot, no fundo, coloca-nos a questão de como narrar a pós-história. Ela pode ser narrada como uma nebulosa, tal como Jean Cayrol e Alain Resnais tentaram com *Nuit et brouillard* (1955), o primeiro filme sobre a abjeção do Real. Ou pode ser ainda narrada como uma duração insuportável, porém, centrípeta, tal como Claude Lanzman ensaiou em *Shoa* (1985), insuperável testemunho dos poderes do horror. A esses impasses, um discípulo e amigo de Blanchot, o já citado Giorgio Agamben, tentará responder com uma definição do testemunho que se afasta da reconversão capitalista do pluralismo, argumentando que o testemunho é sempre um relato de dessubjetivação.





## O intelectual e o espetáculo

Ora, para Blanchot, ele mesmo, essa dessubjetivação provocada pelo desastre da sociedade do espetáculo obriga-nos a repensar a ética e, de modo especial, a figura pública do escritor. Como complemento à diagnose de Lyotard, em *Túmulo do intelectual* (1983), Blanchot escreve, em 1984, um ensaio sobre o mesmo tema. Com efeito, em *Les intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion* (1996), Blanchot não pretende restaurar uma potência dos intelectuais, muito menos redundar em sua impotência. A primeira alternativa é ilusória; a segunda, banal. Ele quer, no entanto, reabrir a questão com a *dynamis*, a força que emerge de sua própria historicidade. Para Blanchot, quem encena a força da catástrofe, no mundo contemporâneo, é o intelectual.

*A tarefa de Freud, sempre ameaçada por ele próprio, foi a indagação acerca de como afirmar a esperança de uma sociedade razoável onde as ambíguas possibilidades da sublimação continuariam oferecendo seus frutos, partindo do irracional, com seu domínio do inconsciente, pelos caminhos da violência erótica e da pulsão de morte. Assim, Nietzsche não cessa de lutar contra Nietzsche, desmistificando a verdade, porém, sem exaltar o mistério, questionando não só o universal, mas o pensamento legítimo do Universo, degradando a unidade, porém sem poder se libertar do eterno retorno do Mesmo, e deste modo fracassando em quebrar a paridade entre Dionisos e Apolo.<sup>16</sup>*

Para Blanchot, a força de uma definição do intelectual, como aquele que ultrapassa o simples domínio técnico, consiste em vê-lo como aquele que ocupa uma posição impossível, como um sujeito sem lugar cativo que se agita em seus próprios paradoxos.

*O intelectual está tão próximo da ação em geral e do poder que ele próprio não atua nem chega a exercer poder político. Porém, não se desinteressa. Retirado da política, não se retira, não se apega a seu retiro e esse esforço de retiro para se beneficiar com aquela proximidade que o afasta, a fim de se instalar aí mesmo (precária instalação), como sentinela que está aí só para vigiar, se manter acordado, esperar com uma atenção ativa em que se exprime nem tanto a preocupação por si mesmo mas a preocupação pelos outros.<sup>17</sup>*

Em sua tentativa de definir limites para a ação do intelectual, Blanchot não esquece a etimologia (*inter legere*, o que remete a *logos*) nem esquece Valéry, quando dizia que cabia ao intelectual agitar todas as coisas em seus signos, nomes ou símbolos, sem o contrapeso de atos reais. Ser intelectual significa, portanto, saber combinar a dispersão e a reunião ou, como diria Aníbal Machado, ser intelectual é trabalhar pelo afloramento de íntimos arquipélagos, ao mesmo tempo em que se persegue o luzir espaçado de constelações dominantes.

Essa mútua combinação de dois vetores excludentes, tanto centrífugos quanto centrípetos, da catástrofe histórica, faz com que Blanchot perceba aí um dos paradoxos mais gritantes da modernidade: enquanto o comunismo, que sempre quis ser internacional, escolhia a asfixia nacional-estatalista, o fascismo, que sempre se sonhou guardião de tradições locais, veio se espalhar como um modelo universal, atraído “pelo irracional,

<sup>16</sup> BLANCHOT, Maurice. Los intelectuales en cuestión. *Confinnes*, n. 6, Buenos Aires, 1999, p. 85.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>18</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 95.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 96.

<sup>21</sup> Cf CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. L'envers du monde, l'envers de la langue: un travail surréaliste. In: *La Révolution surréaliste*. Catálogo da exposição. Paris: Centre Georges Pompidou, 2002, p. 349-359.

pelo poder do espetáculo, e por um ressurgimento bastardo de certas formas do sagrado"<sup>18</sup>. O fascismo, dirá Blanchot, com palavras, aliás, de Alain, é hoje a perduração do regime militar na paz. Assim sendo, ele interpreta o judeu, ou em sentido mais amplo, o *homo sacer*, o inassimilável, como aquele que rechaça os mitos, renuncia aos ídolos e reconhece uma norma ética que se manifesta pelo estrito respeito à Lei. Na verdade, Blanchot, que de resto admite sua enorme dívida com relação a Bataille e a Boris Souvarine, o editor de *La critique sociale*, está nos dizendo, fundamentalmente, que o limite não só não pode mas nem mesmo deve ser representado. Adorno diria: "pensa e atua de tal modo que Auschwitz não se repita jamais. Blanchot vai mais longe. Diz: Pensa e age de tal modo que Auschwitz não seja jamais um conceito"<sup>19</sup>.

Há, entretanto, uma segunda lição que Blanchot extrai dessa negatividade, a de que os intelectuais foram incapazes de entender que o bem (a libertação colonial ou social) não poderia nunca ser atingida pelo mal (a guerra). A partir desse equívoco, Blanchot ainda derivou uma terceira lição, a de que o intelectual não deve se colocar nunca acima dos outros, em nome de uma responsabilidade ideal. A partir da evocação de Foucault, analisando os dias de 68, Blanchot defende, enfim, que intelectual é aquele que oferece o rosto (público, conhecido) para nele baterem aqueles que ousam descarregar sua fúria no desconhecido. Essa noção de implicação, de dobra histórica, íntima e interna, na subjetividade do intelectual, Blanchot filia-a a um fragmento de René Char de 1943:

*Não quero esquecer jamais que fui obrigado a me transformar — por quanto tempo? — num monstro de justiça e intolerância, um simplificador trancado entre quatro paredes, uma figura ártica que se desinteressa de quem quer que não se associe a ele para derrotar os cães do inferno. As razzias dos judeus, as sessões de tortura nas delegacias, as buscas terroristas dos policiais hitlerianos, nas aldeias estupefatas, levantam-me do chão e deixam cair, nos sulcos do meu rosto, uma bofetada de ferro candente.*<sup>20</sup>

Em suma, que ao defini-lo como uma maneira de o sujeito se dobrar perante a história, o intelectual, para Blanchot, está vinculado tão somente a um efeito nominal — *L'horreur / l'honneur* — de um nome que sempre corre o risco de se transformar em sobrenome. O intelectual, entendido não mais como legislador, mas como intérprete — vai nos dizer mais tarde, em *A escrita do desastre* — proclama que o pensamento da escritura, sempre desmentido, sempre ameaçado pelo desastre, acaba tornando-se visível no nome, por ele sobredenominado e até mesmo salvo, na medida em que destinado a sobreviver.

Está aí contido também o paradoxo central da catástrofe, seu ABC: a linguagem do intelectual é um efeito de dobra e vazío. É a linguagem de ninguém (de uma escrita automática ou de um simples *rebus*), de um *sujet sans sujet*, um sujeito imaterial e sem assunto e, no entanto, é também, ao mesmo tempo, a linguagem mais elevada, a da profecia. Blanchot conseguiu vê-lo já em *La part du feu* (1949), quando disse que a linguagem, transformada em única realidade, por isso mesmo, se transformava em *sujet*. Assim sendo, o ABC das catástrofes pode então ser lido, combinadamente, como avesso do mundo e avesso da linguagem<sup>21</sup>. Outra não será a perspectiva de *A escrita do desastre*. E é essa também, precisamente, a

perspectiva do “Desastre no poema”, fragmento final da escritura de Aníbal Machado, onde retorna a grafia, a marca de um sujeito, a rigor, um balbucio quase, no ABC impessoal do mundo em que o desastre, cada vez mais, banaliza-se como mero espetáculo. Lemos, assim, finalmente, no *ABC das catástrofes*: “Entre os acidentes comuns e os grandes cataclismos, a escala dos desastres vai do insignificante ao monumental: no insignificante, são um aborrecimento, no monumental um espetáculo”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> MACHADO, Aníbal, *op. cit.*, p. 185.

80

*Artigo publicado originalmente em ArtCultura, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006.*

