

1966

## O Pensamento do Exterior

"O pensamento do exterior", *Critique*, nº 229, junho de 1966, ps. 523-546. (Sobre M. Blanchot.)

### Eu minto, eu falo

A verdade grega foi outrora abalada por esta única afirmação: "Eu minto." "Eu falo" põe à prova toda a ficção moderna.

Essas duas afirmações, na verdade, não têm o mesmo poder. Sabe-se que o argumento de Epimênides pode ser dominado se, no interior de um discurso artificialmente conciso sobre si mesmo, distinguirmos duas proposições, em que uma é objeto da outra. A configuração gramatical do paradoxo, por mais que oculte (sobretudo se estiver estabelecido na forma simples do "Eu minto") essa dualidade essencial, não pode suprimi-la. Toda proposição deve ser de um "tipo" superior àquela que lhe serve de objeto. Que haja recorrência da proposição-objeto naquela que a designa, que a sinceridade do Cretense, no momento em que ele fala, esteja comprometida pelo conteúdo de sua afirmação, que ele possa certamente mentir falando de mentira, tudo isso é menos um obstáculo lógico insuperável do que a consequência de um fato puro e simples: o sujeito que fala é o mesmo que aquele pelo qual ele é falado.

No momento em que pronuncio simplesmente "eu falo", não estou ameaçado por nenhum dos seus perigos; e as duas proposições que se escondem neste único enunciado ("eu falo" e "eu digo que falo") não se comprometem de forma alguma. Eis-me protegido na fortaleza inamovível onde a afirmação se afirma, se ajustando exatamente a si mesma, não ultrapassando nenhuma margem, afastando todo perigo de erro, pois não digo nada além do fato de que eu falo. A proposição-objeto e aquela que a enuncia se comunicam sem obstáculo nem reticência, não apenas por parte da fala que está em questão, mas

por parte do sujeito que articula essa fala. É, portanto, verdadeiro, inegavelmente verdadeiro que eu falo quando digo que falo.

Mas seria certamente possível que as coisas não fossem assim tão simples. Se a posição formal do "eu falo" não levanta problemas que lhe sejam particulares, seu sentido, apesar de sua aparente clareza, abre um universo de questões talvez ilimitado. "Eu falo", de fato, se refere a um discurso que, oferecendo-lhe um objeto, lhe serviria de suporte. Ora, esse discurso falta: o "eu falo" só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à nudez enunciada no momento em que digo "eu falo"; e desaparece no próprio instante em que me calo. Toda possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda. Em que extrema delicadeza, em que agudeza singular e sutil se recolheria uma linguagem que quisesse se refazer na forma despojada do "eu falo"? A menos justamente que o vazio em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do "eu falo" seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto o sujeito - o "eu" que fala - se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu. Se, de fato, a linguagem só tem seu lugar na soberania solitária do "eu falo", por direito nada pode limitá-la - nem aquele a quem ela se dirige, nem a verdade do que ela diz, nem os valores ou os sistemas representativos que ela utiliza: em suma, não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso (aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito), quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem.

Habitou-se a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma: nessa auto-referência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo (de ser apenas o seu próprio enunciado) e de se manifestar no signo cintilante de sua longínqua existência. De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por "literatura" só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para "fora": a linguagem escapa ao

modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa. A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”.

Esse espaço neutro caracteriza atualmente a ficção ocidental (porque ela não é mais nem uma mitologia nem uma retórica). Ora, o que torna tão necessário pensar essa ficção – enquanto antigamente se tratava de pensar a verdade – é que o “eu falo” funciona ao contrário do “eu penso”. Este conduzia de fato a certeza indubitável do Eu e de sua existência: aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio. O pensamento do pensamento, uma tradição mais ampla ainda que a filosofia, nos ensinou que ele nos conduzia à mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu sou” a experiência nua da linguagem.

## A experiência do exterior

A abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído, a revelação de uma incompatibilidade talvez irremediável entre a aparição da linguagem em seu ser e a consciência de si em sua identidade são hoje uma experiência que se anuncia em pontos bastante diferentes da cultura: no simples gesto de escrever como nas tentativas para formalizar a linguagem, no estudo dos mitos e na psicanálise, na busca desse *Logos* que consti-

tui uma espécie de lugar de nascimento de toda a razão ocidental. Eis que nos deparamos com uma hiância que por muito tempo permaneceu invisível para nós: o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito. Como ter acesso a essa estranha relação? Talvez por uma forma de pensamento cuja possibilidade ainda incerta a cultura ocidental delineou em suas margens. Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência, e que ao mesmo tempo se mantém no limiar de qualquer positividade, não tanto para apreender seu fundamento ou justificativa, mas para encontrar o espaço em que ele se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar, um pensamento que, em relação à interioridade de nossa reflexão filosófica e à positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar "o pensamento do exterior".

Será necessário um dia tentar definir as formas e as categorias fundamentais desse "pensamento do exterior". Será preciso também tentar encontrar sua progressão, buscar de onde ele nos vem e em que direção ele vai. Pode-se supor que ele nasceu do pensamento místico que, desde os textos do Pseudo-Denys, rondou as fronteiras do cristianismo; talvez ele tenha se mantido, durante um milênio ou quase, sob as aparências de uma teologia negativa. Novamente nada é menos certo: pois, se em uma tal experiência é preciso passar para "fora de si", é para finalmente se reencontrar, se envolver e se recolher na fascinante interioridade de um pensamento que é legitimamente Ser e Palavra. Discurso, portanto, mesmo se ele é, além de qualquer linguagem, silêncio, além de qualquer ser, nada.

É menos arriscado supor que a primeira brecha por onde o pensamento do exterior se revelou para nós está, paradoxalmente, no monólogo repetitivo de Sade. Na época de Kant e Hegel, no momento em que, sem dúvida, a interiorização da lei da história e do mundo jamais foi mais imperiosamente requisitada pela consciência ocidental, Sade só deixa falar, como lei sem lei do mundo, a nudez do desejo. Foi na mesma época que na poesia de Hölderlin se manifestava a ausência cintilante dos deuses e se enunciava como uma nova lei a obrigação de se esperar, perpetuamente, sem dúvida, a ajuda enigmática que vem da

"ausência de Deus". Poderíamos dizer sem exagero que, no mesmo momento, um pela descoberta do desejo no murmúrio infinito do discurso, o outro pela descoberta do desvio dos deuses na falha de uma linguagem em vias de se perder. Sade e Hölderlin depositaram em nosso pensamento, para o século futuro, mas de qualquer forma cifrada, a experiência do exterior? Experiência que devia permanecer então não exatamente escondida, pois ela não havia penetrado na densidade de nossa cultura, mas flutuante, estranha, como exterior a nossa interioridade, durante todo o tempo em que se formulou, da maneira mais imperiosa, a exigência de interiorizar o mundo, apagar as alienações, superar o momento falacioso da *Entausserung*, de humanizar a natureza, naturalizar o homem e recuperar na terra os tesouros que tinham sido gastos nos céus.

Ora, essa é a experiência que reaparece na segunda metade do século XIX e no próprio âmago da linguagem, que se tornou, embora nossa cultura busque sempre nela se refletir como se ela detivesse o segredo de sua interioridade, o próprio brilho do exterior: em Nietzsche, quando ele descobre que toda metafísica do Ocidente está ligada não somente à sua gramática (o que se suspeitava em linhas gerais desde Schlegel), mas aqueles que, sustentando o discurso, detêm o direito à fala; em Mallarmé, quando a linguagem aparece como ordem de partida dada àquele que ela nomeia, mas ainda mais – desde *Igitur*<sup>1</sup> até a teatralidade autônoma e aleatória do *Livre*<sup>2</sup> – o movimento no qual desaparece aquele que fala; em Artaud, quando toda linguagem discursiva é instada a se soltar na violência do corpo e do grito, e o pensamento, deixando a interioridade falaz da consciência, se torna energia material, sofrimento da carne, perseguição e dilaceramento do próprio sujeito; em Bataille, quando o pensamento, em vez de ser o discurso da contradição ou do inconsciente, se torna o do limite, da subjetividade rompida, da transgressão; em Klossowski, com a experiência do duplo, da exterioridade dos simulacros, da multiplicação teatral e demente do Eu.

Desse pensamento, Blanchot talvez não seja somente uma das testemunhas. Quanto mais ele se retira na manifestação de

1. Mallarmé (S.), *Igitur, ou La folie d'Elbehnon*. Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1925.

2. Le "*Livre*" de Mallarmé. *Premières recherches sur les documents inédits*. Jacques Scherer éditeur, Paris, Gallimard, 1957.

sua obra, mais ele está não oculto por seus textos, mas ausente da existência deles e ausente pela força maravilhosa dessa existência, ele é de preferência para nós esse pensamento mesmo – a presença real, absolutamente longínqua, cintilante, invisível, o destino necessário, a lei inevitável, o vigor calmo, infinito, avaliado por esse mesmo pensamento.

## Reflexão, ficção

Extrema dificuldade de dar a esse pensamento uma linguagem que lhe seja fiel. Todo discurso puramente reflexivo arrisca na verdade reconduzir a experiência do exterior à dimensão da interioridade: a reflexão tende, irresistivelmente, a reconciliá-la com a consciência e desenvolvê-la em uma descrição do vivido em que o "exterior" seria esboçado como experiência do corpo, do espaço, dos limites do querer, da presença indelével do outro. O vocabulário da ficção é ainda mais perigoso: na densidade das imagens, às vezes na simples transparência das figuras as mais neutras ou as mais apressadas, ele arrisca colocar significações inteiramente prontas que, sob a forma de um fora imaginado, tecem de novo a velha trama da interioridade.

Daí, a necessidade de transformar a linguagem reflexiva. Ela deve estar voltada não para uma confirmação interior – para uma espécie de certeza central de onde ela não poderia mais ser desalojada –, mas, antes, para uma extremidade em que lhe seja preciso sempre se contestar: atingido o seu próprio limite, ela não vê surgir a positividade que a contradiz, mas o vazio em que vai se apagar; e na direção desse vazio ela deve ir, aceitando se desencadear no rumor, na imediata negação daquilo que ela diz, em um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente. Por isso a linguagem de Blanchot não faz uso dialético da negação. Negar dialeticamente é fazer entrar o que se nega na interioridade inquieta do espírito. Negar seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo; é deixá-lo lá onde ele está, longe atrás de si, para estar livre para um começo – que é pura origem, pois ele tem apenas a si mesmo e ao vazio como princípio, mas que é também recomeço, pois é a linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse vazio. Nenhum

ma reflexão, mas esquecimento; nenhuma contradição, mas a contestação que apaga; nenhuma reconciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, mas a erosão infinita do exterior; nenhuma verdade se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou. "Não uma palavra, quase um murmúrio, quase um frêmito, menos que o silêncio, menos que o abismo do vazio; a plenitude do vazio, alguma coisa que não se pode fazer calar, ocupando todo o espaço, o ininterrupto, o incessante, um frêmito e já um murmúrio, não um murmúrio, mas uma fala, e não uma fala qualquer, mas distinta, exata, ao meu alcance."<sup>3</sup>

Uma conversão simétrica é exigida à linguagem da ficção. Esta não deve mais ser o poder que infatigavelmente produz e faz brilhar as imagens, mas a potência que, pelo contrário, as deslinda, as alivia de todas as suas sobrecargas, vive nelas com uma transparência interior que pouco a pouco as ilumina até fazê-las explodir e as dispersa na leveza do inimaginável. As ficções em Blanchot serão, mais do que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens. Elas são precisas, e só têm figuras desenhadas na monotonia do cotidiano e do anônimo; e quando dão lugar ao encantamento, não é jamais nelas próprias, mas no vazio que as circunda, no espaço onde são colocadas sem raiz e sem fundações. O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. Daí sua profunda afinidade com o espaço que, entendido dessa forma, está para a ficção como o negativo está para a reflexão (quando a negação dialética está ligada à fábula do tempo). Tal é sem dúvida o papel que desempenham, em quase todas as narrativas de Blanchot, as casas, os corredores, as portas e os quartos: lugares sem lugar, umbrais sedutores, espaços fechados, proibidos e, no entanto, escancarados, corredores nos quais batem portas abrindo quartos para encontros insuportáveis, separando-os por abismos através dos quais as

3. (N.A.) Blanchot (M.). *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1953, p. 125.

vozes não chegam, mesmo os gritos se abafam: corredores que terminam em novos corredores onde à noite ressoam, além de qualquer sono, a voz sufocada daqueles que falam, a tosse dos doentes, o estertor dos moribundos, a respiração suspensa daquele que não cessa de cessar de viver: quarto mais longo que largo, estreito como um túnel, onde a distância e a proximidade – a proximidade do esquecimento, a distância da espera – se reaproximam uma da outra e se distanciam perpetuamente.

Assim, a paciência reflexiva, sempre voltada para fora dela mesma, e a ficção que se anula no vazio em que ela deslinda suas formas se entrecruzam para formar um discurso que aparece sem conclusão e sem imagem, sem verdade nem teatro, sem prova, sem máscara, sem afirmação, livre de qualquer centro, apátrida e que constitui seu próprio espaço como o exterior na direção do qual, fora do qual ele fala. Como fala do exterior, acolhendo em suas palavras o exterior ao qual ele se dirige, esse discurso terá a abertura de um comentário: repetição daquilo que fora não cessou de murmurar. Mas, como fala que permanece sempre fora do que ela diz, esse discurso será um avanço incessante em direção àquele cuja luz, absolutamente sutil, jamais recebeu linguagem. Esse singular modo de ser do discurso – retorno ao vazio equívoco do desfecho e da origem – definiu, sem dúvida, o lugar-comum aos “romances” ou “narrativas” de Blanchot e à sua “crítica”. A partir do momento, efetivamente, em que o discurso pára de seguir a tendência de um pensamento que se interioriza e, dirigindo-se ao próprio ser da linguagem, devolve o pensamento para o exterior, ele é também e de uma só vez: narrativa meticulosa de experiências, de encontros, de signos improváveis – linguagem sobre o exterior de qualquer linguagem, falas na vertente invisível das palavras; e atenção para o que da linguagem já existe, já foi dito, impresso, manifesto – escuta não tanto do que se pronunciou nele, mas do vazio que circula entre suas palavras, do murmúrio que não cessa de desfazê-lo, discurso sobre o não-discurso de qualquer linguagem, ficção do espaço invisível em que ele aparece. É por isso que a distinção entre “romances”, “narrativas” e “crítica” não cessa de se atenuar em Blanchot, para não mais deixar falar, em *L'attente l'oubli*, senão a própria linguagem – essa que não é de ninguém, que não é da ficção nem da reflexão, nem do já dito, nem do ainda nunca dito, mas “entre eles, como esse lu-



gar em sua imobilidade, a retenção das coisas em seu estado latente"<sup>4</sup>.

## Ser atraído e negligente

A atração é, para Blanchot, o que é certamente o desejo para Sade, a força para Nietzsche, a materialidade do pensamento para Artaud, a transgressão para Bataille: a pura e a mais desnudada experiência do exterior. É preciso ainda compreender o que é designado por essa palavra: a atração, tal como a entende Blanchot, não se apóia em nenhum charme, não rompe nenhuma solidão, não estabelece nenhuma comunicação positiva. Ser atraído não é ser incitado pela atração do exterior, é antes experimentar, no vazio e no desnudamento, a presença do exterior e, ligado a essa presença, o fato de que se está irremediavelmente fora do exterior. Longe de estimular a interioridade a se aproximar de uma outra, a atração evidencia imperiosamente que o exterior está ali, aberto, sem intimidade, sem proteção nem moderação (como poderia tê-la, ele que não tem interioridade, mas que se desdobra: o infinito fora de qualquer fechamento?): mas que a essa própria abertura não é possível ter acesso, pois o exterior jamais libera sua essência; ele não pode se oferecer como uma presença positiva – coisa iluminada do interior pela certeza de sua própria existência –, mas somente como a ausência que se retira para o mais longe dela mesma e se esvazia no sinal que ela faz para que se avance em direção a ela, como se fosse possível encontrá-la. Maravilhosa simplicidade da abertura, a atração nada tem a oferecer a não ser o vazio que se abre infinitamente sob os passos daquele que é atraído, a indiferença que o recebe como se ele lá não estivesse, o mutismo excessivamente insistente para que se possa resistir a ele, excessivamente equívoco para que se possa decifrá-lo e lhe dar uma interpretação definitiva – nada a oferecer além do gesto de uma mulher na janela, uma porta que se entreabre, o sorriso de um vigia sobre um umbral ilícito, um olhar condenado à morte.

A atração tem como correlativo necessário a negligência. Entre uma e outra, as relações são complexas. Para poder ser atraído, o homem deve ser negligente – com uma negligência es-

4. (N.A.) Blanchot (M.). *L'attente l'oubli*. Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1962, p. 162.

sencial que considera nulo aquilo que ele está fazendo (Thomas, em *Aminadab*<sup>5</sup>, só transpõe a porta da fabulosa pensão deixando de entrar na casa pela frente) e inexistentes seu passado, seus familiares, toda a sua outra vida que é assim lançada no exterior (nem na pensão de *Aminadab*, nem na cidade do *Très-haut*<sup>6</sup>, nem no "sanatorium" do *Dernier homme*<sup>7</sup>, nem no apartamento do *Moment voulu*<sup>8</sup>, não se sabe o que se passa no exterior, nem se fica preocupado com isso: todos estão fora desse exterior jamais representado, mas incessantemente indicado pela brancura de sua ausência, pela palidez de uma lembrança abstrata ou, quando muito, pelo reflexo da neve através de uma vidraça). Tal negligência é, na verdade, apenas a outra face de um zelo – em relação a esse empenho mudo, injustificado, obstinado, apesar de todos os obstáculos, a se deixar atrair pela atração, ou, mais exatamente (já que a atração não tem positividade), a ser, no vazio, o movimento sem finalidade e sem motivo da própria atração. Klossowski teve mil vezes razão em apontar que Henri, o personagem de *Très-haut*, se chama "Sorge" (Cuidado), um nome que só é citado duas ou três vezes no texto.

Mas estará esse zelo sempre alerta, não cometerá ele um esquecimento – aparentemente mais fútil mas tão mais decisivo quanto o esquecimento maciço de toda a vida, de todas as afeições anteriores, de todos os familiares? Essa caminhada, que faz incansavelmente avançar o homem atraído, não será precisamente a distração e o erro? Não seria preciso "se manter ali, ficar ali", como é várias vezes sugerido em *Celui qui ne m'accompagnait pas* e em *Le moment voulu*? O próprio do zelo não seria se embaraçar com sua própria preocupação em avançar demais, em multiplicar os caminhos, em se aturdir com sua própria obstinação, em ir ao encontro da atração, enquanto a atração só fala imperiosamente, do fundo do seu reatamento, àquele que está afastado? É da essência do zelo ser negligente, acreditar que o que é dissimulado está em outros lugares, que o passado vai voltar, que a lei lhe concerne, que ele é esperado, vigiado e espreitado. Quem algum dia saberá se Tho-

5. Blanchot (M.), *Aminadab*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1942.

6. *Id.*, *Le très-haut*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1948.

7. *Id.*, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1957.

8. *Id.*, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1951.

mas - talvez seja preciso aqui pensar no "incrédulo" - teve mais fé que os outros, questionando sua própria crença, pedindo para ver e tocar? E aquilo que ele tocou em um corpo de carne será exatamente o que procurava, quando pedia uma presença ressuscitada? E a iluminação que o perpassa não será ela tanto a sombra quanto a luz? Lucie talvez não tenha sido aquela que ele procurara; talvez ele devesse ter interrogado a pessoa que lhe tinha sido imposta como companheira; em vez de querer ascender aos estágios superiores para reencontrar a mulher improvável que lhe havia sorrido, ele talvez devesse ter seguido o caminho mais simples, a mais suave encosta, e se abandonar aos poderes vegetais daqui debaixo. Talvez ele não fosse aquele que foi chamado, talvez um outro fosse esperado.

Toda essa incerteza, que faz do zelo e da negligência duas figuras infinitamente reversíveis, tem sem dúvida seu princípio no "desmazelo que reina na casa"<sup>9</sup>. Negligência mais visível, mais dissimulada, mais equívoca, mas mais fundamental do que todas as outras. Nessa negligência, tudo pode ser decifrado como signo intencional, empenho secreto, espionagem ou armadilha: talvez os criados preguiçosos sejam poderes ocultos, talvez a roda da fortuna distribua sortes escritas há muito tempo nos livros. Mas, aqui, não se trata do zelo que envolve a negligência como sua indispensável parte oculta, trata-se da negligência que permanece tão indiferente ao que pode manifestá-la ou dissimulá-la, que qualquer gesto a ela relacionado adquire valor de signo. É por negligência que Thomas foi chamado: a abertura da atração só faz uma única e mesma coisa com a negligência que acolhe aquele atraído por ela; a opressão que ela exerce (e por isso ela é absoluta, e absolutamente não recíproca) não é simplesmente cega; ela é ilusória; não liga ninguém, pois ela própria estaria ligada a essa ligação e não poderia mais ser a pura atração aberta. Como a atração não seria essencialmente negligente - deixando as coisas serem aquilo que elas são, deixando o tempo passar e retornar, deixando os homens avançarem em sua direção -, já que ela é o exterior infinito, já que ele não é nada que não caia fora dela, já que ela desfaz na pura dispersão todas as figuras da interioridade?

Fica-se atraído na mesma medida em que se é negligenciado; e porque seria preciso que o zelo consistisse em negligenciar

9. (N.A.) *Aminadab. op. cit.*, p. 220.

essa negligência, em se tornar a si próprio preocupação corajosamente negligente, em avançar em direção à luz na negligência da sombra, até o momento em que se descobre que a luz não passa de negligência, puro exterior equivalente à noite que dispersa, como uma candeia que se apaga, o zelo negligente que foi atraído por ela.

### Onde está a lei, o que faz a lei?

Ser negligente, ser atraído é uma maneira de manifestar e de dissimular a lei – de manifestar o recesso onde ela se dissimula, de atraí-la, por conseguinte, para uma luz que a esconde.

Evidente para o coração, a lei não seria mais a lei, mas a doce interioridade da consciência. Se, em compensação, ela estivesse presente em um texto, se fosse possível decifrá-la entre as linhas de um livro, se o seu registro pudesse ser consultado, ela teria a solidez das coisas exteriores; seria possível segui-la ou desobedecê-la: onde então estaria seu poder, que força ou que prestígio a tornaria respeitável? De fato, a presença da lei é sua dissimulação. A lei, soberanamente, atormenta as cidades, as instituições, as condutas e os gestos; seja lá o que se faça, por maiores que sejam a desordem e a incúria, ela já mostrou seu poder: "A casa sempre está, a cada instante, no estado que lhe convém."<sup>10</sup> As liberdades tomadas não são capazes de interrompê-la; pode-se muito bem acreditar que se está separado dela, que se observa sua aplicação de fora; no momento em que se acredita ler de longe os decretos que só valem para os outros é que se está o mais próximo da lei, ela é posta para circular, "contribuindo para a aplicação de um decreto público"<sup>11</sup>. E, no entanto, essa perpétua manifestação jamais ilumina o que se diz ou o que a lei determina: melhor do que o princípio ou a prescrição interna das condutas, ela é o exterior que as envolve, e que por ali as faz escapar de qualquer interioridade; ela é a escuridão que as limita, o vazio que as cerne, transformando, à revelia de todos, sua singularidade na cinzenta monotonia do universal e abrindo em torno delas um espaço de mal-estar, de insatisfação, de zelo multiplicado.

10. (N.A.) *Aminadab*, *op. cit.*, p. 115.

11. (N.A.) *Le très-haut*, *op. cit.*, p. 81.

E também de transgressão. Como se poderia conhecer a lei e experimentá-la verdadeiramente, como se poderia obrigá-la a se tornar visível, a exercer claramente seus poderes, a falar, se ela não fosse estimulada, se não fosse forçada em seus redutos, se não se prosseguisse resolutamente sempre mais longe em direção ao exterior onde ela está sempre mais refugiada? Como enxergar sua invisibilidade, a não ser transformada no avesso do castigo que, afinal de contas, não passa da lei superada, irritada, fora de si? Mas, se o castigo pudesse ser provocado unicamente pelo arbítrio daqueles que violam a lei, ela estaria à sua disposição: eles poderiam tocá-la e fazê-la aparecer ao seu bel prazer; seriam donos de sua sombra e de sua luz. Eis por que a transgressão pode começar a transpor a interdição, tentando atrair a lei para si; de fato, ela sempre se deixa atrair pelo receso essencial da lei: ela se adianta obstinadamente na direção da abertura de uma invisibilidade sobre a qual ela jamais triunfa; loucamente, ela tenta fazer aparecer a lei para poder respeitá-la e seduzi-la com sua aparência luminosa: ela nada mais faz do que reforçá-la em sua fraqueza – nessa obscura frivolidade que é sua invencível, impalpável substância. A lei é essa sombra em direção à qual necessariamente se adianta cada gesto na medida em que ela é a própria sombra do gesto que prossegue.

Em todos os sentidos da invisibilidade da lei, *Aminadab* e *Le très-haut* formam um díptico. No primeiro desses romances, a estranha pensão em que Thomas penetrou (atraído, chamado, talvez eleito, mas sem deixar de ser obrigado a transpor tantos limites proibidos) parece submetida a uma lei que não se conhece: sua proximidade e sua ausência são incessantemente evocadas por portas ilícitas e abertas, pela grande roda que distribui sortes indecifráveis ou deixadas em branco, pelo desaprumo de um pavimento superior, de onde veio o chamado, de onde provêm ordens anônimas, mas ao qual ninguém pode ter acesso; no dia em que alguns quiseram forçar a lei em seu covil encontraram ao mesmo tempo a monotonia do lugar em que eles já estavam, a violência, o sangue, a morte, a ruína, enfim, a resignação, o desespero e a desapareição voluntária, fatal, no exterior: pois o exterior da lei é tão inacessível que, ao se querer vencê-lo e nele penetrar, se está condenado não ao castigo, que seria a lei enfim coercitiva, mas ao exterior desse próprio exterior – a um esquecimento mais profundo do que todos os outros. Quanto aos “domésticos” – àqueles que, em oposição aos

"pensionistas", são "da casa" e que, *guardiões e servidores*, devem representar a lei para aplicá-la e a ela se submeter silenciosamente - ninguém sabe, nem mesmo eles, ao que eles servem (a lei da casa ou a vontade dos hospedeiros); ignora-se mesmo se eles são pensionistas tornados empregados; são ao mesmo tempo o zelo e a indiferença, o alcoolismo e a atenção, o sono e a incansável atividade, a figura gêmea da maldade e da solicitude: é nisso que se dissimulam a dissimulação e o que a manifesta.

Em *Le très-haut*, é a própria lei (de qualquer forma, o andar superior de *Aminadab*, em sua monótona semelhança, em sua exata identidade com os outros) que se manifesta em sua essencial dissimulação. Sorge (o "cuidado" com a lei: aquele que se tem em relação à lei e aquele da lei diante daqueles aos quais ela se aplica, mesmo e sobretudo se eles querem escapar dela), Henri Sorge é funcionário: está empregado na prefeitura, nos gabinetes do funcionalismo público; ele não passa de uma engrenagem, infima, sem dúvida, nesse organismo estranho que faz das existências individuais uma instituição; ele é a forma primeira da lei, pois transforma todo nascimento em arquivo. Ora, eis que ele abandona sua tarefa (mas será um abandono? Ele tem umas férias, que prolonga, sem autorização, certamente, mas com a cumplicidade da Administração que, implicitamente, lhe facilita essa essencial ociosidade); basta esse quase-afastamento - será ele uma causa, será um efeito? - para que todas as existências se desorganizem e a morte inaugure um reino que não é mais aquele classificador do estado civil, mas aquele, desordenado, contagioso, anônimo da epidemia; não se trata de uma verdadeira morte com óbito e atestado, mas um ossuário confuso, onde não se sabe quem é doente e quem é médico, guardião ou vítima, o que é prisão ou hospital, zona protegida ou fortaleza do mal. As barreiras são rompidas, tudo transborda: é a dinastia das águas que sobem, o reino da umidade duvidosa, das transudações, dos abscessos, dos vômitos; as individualidades se dissolvem; os corpos suados se dissolvem nas paredes; gritos infinitos berram por entre dedos que os sufocam. E, no entanto, quando deixa o serviço do Estado em que ele devia organizar a existência dos outros, Sorge não se coloca fora da lei; pelo contrário, ele a força a se manifestar naquele lugar vazio que ele acaba de abandonar; no movimento pelo qual apaga sua existência singular e a subtrai da universalidade da lei, ele a exalta, ele a serve, mostra sua perfeição, ele a

"força", mas ligando-a à sua própria desapareição (o que é em um certo sentido o contrário da existência transgressora tal como Bouxx ou Dorte a exemplificam); ele não é, portanto, nada mais do que a própria lei.

Mas a lei não pode responder a essa provocação a não ser com seu próprio recuo: não que ela se recolha em um silêncio ainda mais profundo, mas porque permanece em sua idêntica imobilidade. Pode-se certamente se precipitar no vazio aberto: conspirações podem muito bem se formar, rumores de sabotagem se disseminar, os incêndios, os assassinatos podem muito bem tomar o lugar da mais cerimoniosa ordem; a ordem da lei jamais foi tão soberana, pois ela envolve agora aquilo mesmo que quer transformá-la. Aquele que, contra ela, quer fundar uma nova ordem, organizar uma segunda polícia, instituir um outro Estado, encontrará sempre o acolhimento silencioso e infinitamente complacente da lei: Esta, na verdade, não muda: ela desceu de uma vez por todas ao túmulo, e cada uma de suas formas não será mais do que metamorfose dessa morte que não acaba. Sob uma máscara transposta da tragédia grega - com uma mãe ameaçadora e deplorável como Clitemnestra, um pai desaparecido, uma irmã obstinada em seu luto, um avô todo-poderoso e insidioso - Sorge é um Orestes submetido, um Orestes cioso de escapar da lei para melhor se submeter a ela. Insistindo em viver na zona pestilenta, ele é também o deus que aceita morrer entre os homens, mas que, não chegando a morrer, deixa vacante a promessa da lei, liberando um silêncio que dilacera o grito mais profundo: onde está a lei, o que faz a lei? E quando, por uma nova metamorfose ou por um novo aprofundamento em sua própria identidade, ele é, pela mulher que se parece estranhamente com sua irmã, reconhecido, nomeado, denunciado, venerado e vilipendiado, eis que ele, o detentor de todos os nomes, se transforma em uma coisa inominável, uma ausência ausente, a presença informe do vazio e o horror mudo dessa presença. Mas talvez essa morte de Deus seja o contrário da morte (a ignomínia de uma coisa flácida e viscosa que palpita eternamente); e o gesto que se distende para matá-la libera enfim sua linguagem; essa linguagem nada mais tem a dizer a não ser o "Eu falo, agora eu falo" da lei, que se mantém infinitamente, pela simples proclamação dessa linguagem no fora do seu mutismo.

## Euridice e as Sereias

Assim que é olhada, a face da lei se afasta e torna a entrar na sombra: assim que se queira ouvir suas palavras, surpreende-se apenas um canto que nada mais é que a mortal promessa de um canto futuro.

As Sereias são a forma inapreensível e proibida da voz sedutora. Em seu todo, elas são apenas canto. Simples sulco prateado no mar, oco da onda, grotta aberta entre os rochedos, praia de brancura, o que são elas, em seu próprio ser, senão o puro apelo, o vazio feliz da escuta, da atenção, do convite à pausa? Sua música é o contrário de um hino: nenhuma presença cintila em suas palavras imortais; somente a promessa de um canto futuro percorre sua melodia. Aquilo com que elas seduzem não é tanto o que fazem ouvir, mas o que brilha no longínquo de suas palavras, o futuro do que elas estão dizendo. Seu fascínio não nasce do canto atual, mas do que ele se propõe a ser. Ora, o que as Sereias prometem cantar para Ulisses é o passado de suas próprias proezas, transformadas para o futuro em poema: "Conhecemos os males, todos os males que os deuses nos campos de Troade infringiram ao povo de Argos e Tróia." Oferecido como cavo, o canto não passa do encantamento do canto, mas ele não promete ao herói nada mais do que o duplo daquilo que ele viveu, conheceu, sofreu, nada além do que ele próprio é. Promessa ao mesmo tempo falaciosa e verídica. Ela mente, pois todos aqueles que se deixarão seduzir e apontarão seus navios para a praia encontrarão apenas a morte. Mas ela diz a verdade, pois é através da morte que o canto poderá se elevar e contar infinitamente a aventura dos heróis. E, no entanto, esse canto puro – tão puro que ele nada mais fala que não seja do seu refúgio devorador –, é preciso renunciar a ouvi-lo, tapar os ouvidos, transpô-lo como se fosse surdo, para continuar a viver e então começar a cantar; ou melhor, para que nasça a narrativa que não morrerá, é preciso estar à escuta, mas permanecer ao pé do mastro, pés e mãos atados, vencer qualquer desejo de uma astúcia que se violenta a si mesma, sofrer todo sofrimento permanecendo no limiar do abismo que atrai, e se reencontrar finalmente além do canto, como se tivesse em vida atravessado a morte, mas para restituí-la em uma segunda linguagem.

Em frente, a figura de Euridice. Aparentemente, ela é totalmente contrária, pois deve ser chamada da sombra pela melo-



dia de um canto capaz de seduzir e adormecer a morte, pois o herói não pode resistir ao poder de encantamento que ela possui e do qual ela própria será a mais triste vítima. E, no entanto, ela é parente próxima das Sereias: como estas só cantam o futuro de um canto, Eurídice só mostra a promessa de um rosto. Orfeu pode apaziguar o latido dos cães e seduzir as potências nefastas: ele deveria, na rota do retorno, estar tão acorrentado quanto Ulisses ou não menos insensível quanto seus marinheiros; ele foi, de fato, em uma única pessoa, o herói e sua tripulação: o desejo interdito apoderou-se dele e ele se desatou com as próprias mãos, deixando desaparecer na sombra o rosto invisível, como Ulisses deixou se perder nas ondas o canto que ele não ouviu. É então que, tanto para um como para outro, a voz é liberada: para Ulisses, com a salvação, e a possibilidade de narrar sua maravilhosa aventura; para Orfeu, com a perda absoluta, o lamento que não terá fim. Mas é possível que sob o relato triunfante de Ulisses reine a queixa inaudível de não ter escutado melhor e por mais tempo, de não ter mergulhado na direção da voz admirável em que o canto fosse talvez se consumir. E sob os lamentos de Orfeu emerge a glória de ter visto, nada menos que por um instante, o rosto inacessível, no momento mesmo em que ele se desviava e entrava na noite: hino à claridade sem nome e sem lugar.

Essas duas figuras se entrelaçam profundamente na obra de Blanchot<sup>12</sup>. Há relatos, como *L'arrêt de mort*<sup>13</sup>, dedicados ao olhar de Orfeu: a esse olhar que, no limiar oscilante da morte, vai buscar a presença desaparecida, tenta trazê-la de volta, imagem, até a luz do dia, mas dela conserva apenas o nada, onde o poema justamente pode aparecer. Mas Orfeu não viu aqui o rosto de Eurídice no movimento que o dissimula e o torna invisível: ele pôde contemplá-lo de frente, ele viu com seus próprios olhos o olhar aberto da morte, "o mais terrível que um ser vivo pode encontrar". É esse olhar, ou melhor, o olhar do narrador sobre esse olhar, que libera um extraordinário poder de atração: é ele que, no meio da noite, faz surgir uma segunda mulher em uma estupefação já cativa e lhe imporá finalmente a máscara-

12. (N.A.) Cf. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1955, ps. 179-184; *Le livre à venir*, *op. cit.*, ps. 9-17.

13. Blanchot (M.), *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1948.

ra de gesso onde se pode contemplar, "face a face, aquele que está vivo para a eternidade". O olhar de Orfeu recebeu a mortal potência que cantava na voz das Sereias. Da mesma forma, o narrador de *Moment voulu* vem procurar Judith no lugar proibido onde ela está encerrada; contra qualquer previsão, ele a encontra sem dificuldade, como uma Eurídice muito próxima que viria se oferecer em um retorno impossível e feliz. Mas, por trás dela, a figura que a protege e a quem ele vem arrancá-la é menos a deusa inflexível e sombria do que uma pura voz "indiferente e neutra, redobrada em uma região vocal onde ela se despoja tão completamente de todas as perfeições supérfluas que parece privada dela mesma: justa, mas de uma maneira que lembra a justiça quando está entregue a todas as fatalidades negativas"<sup>14</sup>. Essa voz que "canta estrangulada" e que se deixa ouvir tão baixo não é a das Sereias cuja sedução está no vazio que elas abrem, a imobilidade deslumbrada com que elas tocam aqueles que as escutam?

### O companheiro

Desde os primeiros sinais da atração, no momento em que mal se delinea o afastamento do rosto desejado, em que mal se distingue no embaralhamento do murmúrio a firmeza da voz solitária, há como um movimento doce e violento que faz intrusão na interioridade, a coloca fora de si, revirando-a, e faz surgir ao lado dela – ou melhor, por trás – a imagem dissimulada de um companheiro sempre oculto, mas que sempre se impõe com uma evidência jamais inquietadora; um duplo a distância, uma semelhança que afronta. No momento em que a interioridade é atraída para fora de si, um exterior cava o próprio lugar onde a interioridade costuma encontrar seu recuo e esvazia a própria possibilidade desse recuo: uma forma aparece – menos do que uma forma, mas uma espécie de anonimato informe e obstinado –, que despoja o sujeito de sua identidade simples, o esvazia e o divide em duas figuras gêmeas mas não sobrepostas, o despoja do seu direito imediato de dizer *Eu* e eleva contra seu discurso uma palavra que é indissociavelmente eco e denegação. Prestar atenção na voz prateada das Sereias, se voltar para o rosto proibido que já está oculto não é somente transpor

14. *Au moment voulu*, op. cit., ps. 68-69.

a lei para afrontar a morte, não é somente abandonar o mundo e a distração da aparência, é sentir subitamente crescer em si o deserto no outro lado do qual (mas essa distância incomensurável é tão fina quanto uma linha) reluz uma linguagem sem sujeito determinável, uma lei sem deus, um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos, um outro que é o mesmo. Será que é nesse dilaceramento e nesse liame que reside em segredo o princípio da atração? No momento em que se pensava ser transportado para fora de si por um remoto inacessível, não seria simplesmente essa presença surda que pesava na sombra de todo o seu inevitável impulso? O exterior vazio da atração é talvez idêntico àquele, muito próximo, do duplo. O companheiro seria, portanto, a atração no auge da dissimulação: dissimulada porque se apresenta como pura presença, próxima, obstinada, redundante, como uma figura em demasia; e também dissimulada porque repele mais do que atrai, porque é preciso mantê-la a distância, porque se é incessantemente ameaçado de ser absorvido por ela e comprometido com ela em uma confusão desmesurada. Concluindo, o companheiro vale ao mesmo tempo como uma exigência em relação à qual se está sempre em desvantagem e um peso do qual se desejaria se livrar; se está ligado irresistivelmente a ele por uma familiaridade difícil de suportar e, no entanto, seria preciso se aproximar ainda mais dele, estabelecer com ele um vínculo que não seja essa ausência de ligação pela qual se está ligado a ele através da forma sem rosto da ausência.

Reversibilidade infinita dessa figura. E, de início, será o companheiro um guia inconfesso, uma lei manifesta mas invisível como lei, ou formará apenas uma massa pesada, uma inércia que entrava, um sono que ameaça envolver qualquer vigilância? Mal entrou na casa onde o atraíram um gesto parcialmente esboçado, um sorriso ambíguo, Thomas recebe um duplo estranho (será ele quem, conforme a significação do título, é "dado pelo Senhor"?): seu rosto aparentemente ferido é apenas o desenho de uma figura tatuada sobre seu próprio rosto e, apesar dos erros grosseiros, conserva como "o reflexo de uma beleza antiga". Melhor do que todos ele conhece os segredos da casa, como ele o afirmará proficuamente se vangloriando no final do romance, e sua aparente idiotice não passaria da espera muda da questão? É ele guia ou prisioneiro? Pertence aos poderes inacessíveis que dominam a casa, não passaria de um emprega-

do? Ele se chama *Dom*. Invisível e silencioso cada vez que Thomas fala a terceiros, ele de fato logo desaparece; mas, subitamente, quando afinal Thomas parece ter entrado na casa, quando acredita ter reencontrado o rosto e a voz que procurava, quando é tratado como um doméstico, Dom reaparece, detendo, pretendendo deter a lei e a palavra: Thomas errou por ser de tão pouca fé, por não interrogá-lo, ele que estava lá para responder, por desperdiçar seu zelo querendo atingir estágios superiores, quando seria suficiente deixar-se descer. E, à medida que se estrangula a voz de Thomas, Dom fala, reivindicando o direito de falar e de falar por ele. Toda a linguagem se inverte, e quando Dom emprega a primeira pessoa, é a própria linguagem de Thomas que começa a falar sem ele, acima do vazio que deixa, em uma noite que comunica com o dia radiante, o rastro de sua visível ausência.

O companheiro está também, de uma maneira indissociável, cada vez mais próximo e cada vez mais distante; em *Le très-haut*, ele é representado por Dorte, o homem "de lá"; estranho à lei, fora da ordem da cidade, ele é a doença em estado selvagem, a própria morte disseminada através da vida; em oposição ao "Muito alto", ele é o "Muito baixo"; e, no entanto, ele está na mais obsedante das proximidades; ele é familiar sem moderação, pródigo de confidências, presente em uma presença multiplicada e inesgotável; ele é o eterno vizinho; sua tosse transpõe as portas e as paredes, sua agonia repercute por toda a casa e, nesse mundo onde poreja a umidade, onde a água sobe por toda parte, eis que a própria carne de Dorte, sua febre e seu suor atravessam o tabique e formam nódoa, do outro lado, no quarto de Sorge. Quando ele enfim morre, berrando em uma última transgressão que ele não está morto, seu grito passa pela mão que o sufoca e vibrará infinitamente nos dedos de Sorge; e a carne deste, seus ossos, seu corpo serão, por muito tempo, essa morte com o grito que a contesta e a afirma.

É, sem dúvida, nesse movimento no qual gira a linguagem que se manifesta claramente a essência do companheiro obstinado. Ele não é, na verdade, um interlocutor privilegiado, um outro sujeito falante qualquer, mas o limite sem nome contra o qual vem se chocar a linguagem. Mas esse limite nada tem de positivo; ele é, antes, o abismo desmedido na direção do qual a linguagem não cessa de se perder, mas para retornar idêntica a si mesma, como o eco de um outro discurso dizendo a mesma

coisa, de um mesmo discurso dizendo outra coisa. "Aquele que não me acompanhava" não tem nome (e quer ser mantido nesse anonimato essencial); é um *Ele* sem rosto e sem olhar, que só pode ver através da linguagem de um outro que ele põe a serviço de sua própria noite; ele se aproxima, assim, o mais perto possível desse *Eu* que fala na primeira pessoa e do qual ele retoma as palavras e as frases em um vazio ilimitado; e, no entanto, não tem ligação com ele, uma distância desmedida os separa. Eis por que aquele que diz *Eu* deve incessantemente se aproximar dele para encontrar enfim esse companheiro que não o acompanha ou estabelecer com ele um vínculo muito positivo para poder manifestá-lo ao se desligar dele. Nenhum pacto os prende um ao outro, e, no entanto, eles estão poderosamente ligados por uma interrogação constante (descreva o que você vê; você escreve agora?) e pelo discurso interrupto que manifesta a impossibilidade de responder. Como se, nesse recuo, nesse vazio que talvez não passe da inexorável erosão da pessoa que fala, o espaço de uma linguagem neutra se liberasse; entre o narrador e esse inseparável companheiro que não o acompanha, ao longo dessa estreita linha que os separa como ela separa o *Eu* falante do *Ele* que é em seu ser falado, toda a narrativa se precipita, abrindo um lugar sem lugar que é o exterior de todo discurso e de toda escrita, que os faz aparecer, os despoja, impõe-lhes sua lei, manifesta em seu desenvolvimento infinito seu reflexo instantâneo, sua cintilante desapareção.

### Nem um nem outro

Apesar de várias consonâncias, estamos muito longe da experiência em que alguns costumam se perder para se reencontrar. No movimento que lhe é próprio, a mística procura ir ao encontro - ela teve que passar pela noite - da positividade de uma existência abrindo para ela uma comunicação difícil. E, ainda que essa existência seja contestada por si própria, aprofunda-se no trabalho de sua própria negatividade para se retirar infinitamente em um dia sem luz, em uma noite sem sombra, em uma pureza sem nome, em uma visibilidade liberta de qualquer imagem, ela não deixa de ser um abrigo onde a experiência pode encontrar seu repouso. Abrigo que dispõe tanto da lei de uma Palavra quanto da extensão aberta do silêncio; pois, de acordo com a forma da experiência, o silêncio é o sopro inau-

dível, primeiro, desmedido de onde pode vir qualquer discurso manifesto, ou ainda a palavra é o reino que tem o poder de se manter na perplexidade de um silêncio.

Mas não é absolutamente disso que se trata na experiência do exterior. O movimento de atração, a retirada do companheiro põem a nu o que precede qualquer palavra, por baixo de qualquer mutismo: o fluxo contínuo da linguagem. Linguagem que não é falada por ninguém: qualquer sujeito delinea aí apenas uma dobra gramatical. Linguagem que não se resolve em nenhum silêncio: qualquer interrupção forma apenas uma mancha branca sobre essa toalha sem costura. Ela abre um espaço neutro onde nenhuma existência pode se enraizar: desde Mallarmé já se sabia que a palavra é a inexistência manifesta do que ela designa; sabe-se agora que o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala: "Dizer que escuto essas palavras não seria explicar para mim a perigosa estranheza de minhas relações com elas... Elas não falam, elas não são interiores, elas são, pelo contrário, sem intimidade, estando absolutamente fora, e o que elas designam me introduz nesse exterior de qualquer palavra, aparentemente mais secreto e mais interior do que a palavra do foro interior, mas aqui o exterior é vazio, o segredo é sem profundidade, o que é repetido é o vazio da repetição, isso não fala e, no entanto, sempre foi dito."<sup>15</sup> É, pois, a esse anonimato da linguagem liberada e aberta sobre sua própria ausência de limite que conduzem as experiências narradas por Blanchot; elas encontram nesse espaço murmurante menos seu termo do que o lugar sem geografia de seu possível recomeço: assim, a questão finalmente serena, luminosa e direta que Thomas coloca no fim de *Aminadab* no momento em que toda palavra lhe parece retirada; a pura irrupção da promessa vazia - "agora eu falo" - em *Le très-haut*; ou ainda, nas últimas páginas de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, a aparição de um sorriso sem rosto mas que traz, enfim, um nome silencioso; ou o primeiro contato com as palavras do ulterior recomeço no final do *Dernier homme*.

A linguagem se descobre então liberta de todos os velhos mitos em que se formou nossa consciência das palavras, do discurso, da literatura. Por muito tempo, acreditou-se que a linguagem dominava o tempo, que ela valia tanto como ligação fu-

15. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., ps. 135-136.

tura na palavra dada quanto memória e narrativa; acreditou-se que ela era profecia e história; acreditou-se também que nessa soberania ela tinha o poder de fazer aparecer o corpo visível e eterno da verdade; acreditou-se que sua essência estava na forma das palavras ou no sopro que as faz vibrar. Mas ela é apenas rumor informe e jorro, sua força está na dissimulação; porque ela faz apenas uma única e mesma coisa com a erosão do tempo; ela é esquecimento sem profundidade e vazio transparente da espera.

Em cada uma de suas palavras, a linguagem se dirige para conteúdos que lhe antecedem; mas em seu próprio ser e desde que ela se conserve o mais próximo possível do seu ser, ela só se desenvolve na pureza da espera. A espera não é dirigida para nada: pois o objeto que viria preenchê-la só poderia apagá-la. E, no entanto, ela não é, parada, imobilidade resignada; ela tem a resistência de um movimento que não teria fim e jamais se prometeria a recompensa de um repouso; ela não se envolve em nenhuma interioridade; cada uma de suas menores parcelas cai em um irremediável exterior. A expectativa não pode esperar a si mesma no final do seu próprio passado. encantar-se com sua paciência, nem se apoiar de uma vez por todas na coragem que jamais lhe faltou. O que a retém não é a memória, é o esquecimento. No entanto, esse esquecimento não deve ser confundido com a dispersão da distração nem com o sono onde adormeceria a vigilância; ele é feito de uma vigília tão desperta, tão lúcida, tão matinal que ele é mais dispensa à noite e pura abertura para um dia que ainda não chegou. Nesse sentido, o esquecimento é extrema atenção - atenção tão extrema que apaga cada rosto singular que pode se oferecer a ela; quando definida, uma forma é ao mesmo tempo muito antiga e muito nova, muito estranha e muito familiar para não ser mais imediatamente recusada pela pureza da espera e condenada por aí ao imediato do esquecimento. É no esquecimento que a espera se mantém como uma espera: atenção aguda ao que seria radicalmente novo, sem ligação de semelhança e de continuidade com o que quer que seja (novidade da própria espera disposta fora de si e livre de qualquer passado), e atenção ao que seria o mais profundamente antigo (pois do fundo dela mesma a espera não cessou de esperar).

Em seu ser esperançoso e esquecido, nesse poder de dissimulação que apaga qualquer significação determinada e a pró-

pria existência daquele que fala, nessa neutralidade cinzenta que forma o esconderijo essencial de qualquer ser e que libera assim o espaço da imagem, a linguagem não é nem a verdade nem o tempo, nem a eternidade nem o homem, mas a forma sempre desfeita do exterior; ela faz comunicar, ou melhor, mostra no clarão de sua oscilação infinita a origem e a morte – seu contato momentâneo mantido em um espaço desmesurado. O puro exterior da origem, se é a ele que a linguagem está pronta para acolher, jamais se fixa em uma positividade imóvel e penetrável; e o exterior perpetuamente recomeçado da morte, se levado para a luz pelo esquecimento essencial à linguagem, jamais estabelece o limite a partir do qual se delinearía finalmente a verdade. Eles logo se reverterem um no outro; a origem tem a transparência do que não tem fim, a morte abre infinitamente para a repetição do começo. E o que é a linguagem (não o que ela quer dizer, não a forma pela qual o diz), o que ela é em seu ser é essa voz tão fina, esse recuo tão imperceptível, essa fraqueza no coração e em torno de qualquer coisa, de qualquer rosto, que banha com uma mesma claridade neutra – dia e noite ao mesmo tempo – o esforço tardio da origem, a erosão matinal da morte. O esquecimento assassino de Orfeu, a espera de Ulisses acorrentado são o próprio ser da linguagem.

Quando a linguagem era definida como lugar da verdade e ligação do tempo, era absolutamente perigoso para ela que Epimênides, o Cretense, tivesse afirmado que todos os cretenses eram mentirosos: a ligação desse discurso consigo mesmo o despojava de qualquer verdade possível. Mas se a linguagem se mostra como transparência recíproca da origem e da morte, não é uma existência que, pela simples afirmação do “Eu falo”, não receba a promessa ameaçadora de sua própria desaparecimento, de sua futura aparição.



coleção Ditos & Escritos III

# Michel Foucault

Estética:  
Literatura e Pintura,  
Música e Cinema

2ª EDIÇÃO

Organização e seleção de textos:  
Manoel Barros da Motta

Tradução:  
Inês Autran Dourado Barbosa

*Dits et écrits*

Edição francesa preparada sob a direção de Daniel Defert e  
François Ewald com a colaboração de Jacques Lagrange

2ª edição/1ª reimpressão – 2009

© *Éditions Gallimard*, 1994

© *Éditions Fata Morgana*, 1970, para o texto *Sete Proposições sobre o Sétimo Anjo*

Traduzido de  
*Dits et écrits*

*Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère Français des Affaires Étrangères, de l'Ambassade de France au Brésil et de la Maison de France de Rio de Janeiro.*

Este livro, publicado no âmbito do programa de participação à publicação, contou com o apoio do Ministério Francês das Relações Exteriores, da Embaixada da França no Brasil e da Maison de France do Rio de Janeiro.

*Ouvrage publié avec l'aide du Ministère Français Chargé de la Culture – Centre National du Livre.*  
Obra publicada com a ajuda do Ministério Francês da Cultura – Centro Nacional do Livro.

Foto da capa: Jacques Robert

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

---

F86c Foucault, Michel, 1926-1984  
2.ed. Estética: literatura e pintura, música e cinema / Michel Foucault, organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução, Inês Antran Dourado Barbosa. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.  
(Ditos e escritos, III)

Tradução de: *Dits et écrits*  
ISBN 978-85-218-0390-4

I. Teoria do conhecimento. 2. Estética. 3. Filosofia francesa.  
I. Motta, Manoel Barros da. II. Título. III. Série.

06-0005.

CDD 121  
CDU 165

---

Proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico ou mecânico, sem permissão expressa do Editor (Lei nº 9.610, de 19.2.1998).

Reservados os direitos de propriedade desta edição pela

**EDITORA FORENSE UNIVERSITÁRIA**

*Rio de Janeiro*: Rua do Rosário, 100 – Centro – CEP 20041-002

Tels /Fax: 2509-3148 / 2509-7395

*São Paulo*: Senador Paulo Egídio, 72 – slj / sala 6 – Centro – CEP 01006-010

Tels /Fax: 3104-2005 / 3104-0396 / 3107-0842

e-mail: [editora@forenseuniversitaria.com.br](mailto:editora@forenseuniversitaria.com.br)

<http://www.forenseuniversitaria.com.br>

---

Impresso no Brasil  
Printed in Brazil

## Sumário

1962 – Dizer e Ver em Raymond Roussel . . . . .	1
1962 – Um Saber Tão Cruel . . . . .	13
1963 – Prefácio à Transgressão . . . . .	28
1963 – A Linguagem ao Infinito . . . . .	47
1963 – Distância, Aspecto, Origem . . . . .	60
1964 – Posfácio a Flaubert ( <i>A Tentação de Santo Antão</i> ) . . . . .	75
1964 – A Prosa de Acteão . . . . .	110
1964 – Debate sobre o Romance . . . . .	124
1964 – Por que se Reedita a Obra de Raymond Roussel? Um Precursor de Nossa Literatura Moderna. . . . .	179
1964 – O <i>Mallarmé</i> de J.-P. Richard . . . . .	183
1965 – “As Damas de Companhia” . . . . .	194
1966 – Por Trás da Fábula . . . . .	210
1966 – O Pensamento do Exterior . . . . .	219
1966 – Um Nadador entre Duas Palavras . . . . .	243
1968 – Isto Não É um Cachimbo . . . . .	247
1969 – O que é um Autor? . . . . .	264
1970 – Sete Proposições sobre o Sétimo Anjo . . . . .	299
1970 – Haverá Escândalo, Mas... . . . .	313
1971 – As Monstruosidades da Crítica . . . . .	316
1974 – (Sobre D. Byzantios) . . . . .	326
1974 – Anti-retro . . . . .	330
1975 – A Pintura Fotogênica . . . . .	346
1975 – Sobre Marguerite Duras . . . . .	356
1975 – Sade, Sargento do Sexo . . . . .	366
1977 – As Manhãs Cinzentas da Tolerância . . . . .	371
1978 – Eugène Sue que Eu Amo . . . . .	374
1980 – Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse e os Vermes Cotidianos . . . . .	378
1980 – A Imaginação do Século XIX . . . . .	381
1982 – Pierre Boulez, a Tela Atravessada . . . . .	387
1983 – Michel Foucault/Pierre Boulez – A Música Contemporânea e o Público . . . . .	391
1984 – Arqueologia de uma Paixão . . . . .	400