

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Maria José Werner Salles

**SEMELHANÇA E MORTE:
MÁSCARAS MORTUÁRIAS EM MALLARMÉ E BLANCHOT**

Florianópolis
Fevereiro de 2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Maria José Werner Salles

**SEMELHANÇA E MORTE:
MÁSCARAS MORTUÁRIAS EM MALLARMÉ E BLANCHOT**

Tese de Doutorado em Literatura
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutora em Literatura

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe
Guimarães Soares

Florianópolis
Fevereiro de 2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Salles, Maria José Werner

SEMELHANÇA E MORTE : MÁSCARAS MORTUÁRIAS EM MALLARMÉ E
BLANCHOT / Maria José Werner Salles ; orientador, Felipe
Guimarães Soares - Florianópolis, SC, 2014.
242 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, . Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

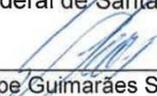
1. Literatura. 2. Máscaras mortuárias. 3. Mallarmé. 4.
Blanchot. 5. Imagem. I. Soares, Felipe Guimarães. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

**“Semelhança e morte: máscaras mortuárias em
Mallarmé e Blanchot”**

MARIA JOSÉ WERNER SALLES

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título
DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Luis Felipe Guimarães Soares
ORIENTADOR



Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

(Por: Subcoordenador)

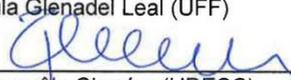
BANCA EXAMINADORA:



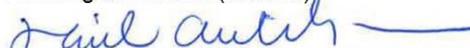
Prof. Dr. Luis Felipe Guimarães Soares (UFSC)
ORIENTADOR E PRESIDENTE



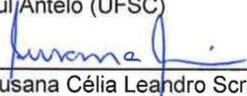
Prof.ª Dr.ª Paula Glenadel Leal (UFF)



Prof.ª. Dr.ª. Rosângela Cherém (UDESC)



Prof. Dr. Raúl Antelo (UFSC)



Prof.ª. Dr.ª. Susana Célia Leandro Scramim (UFSC)

Agradecimentos

Imensamente grata ao Professor Doutor Luiz Felipe Guimarães Soares, meu orientador, pela presente e incentivadora confiança, paciente orientação e pelas observações essenciais advindas de sua erudição e precisão crítica.

À Professora Doutora Susana Scramin, participante já da banca de qualificação, pelas importantes e sábias sugestões para que esse trabalho de tese de doutorado tomasse forma.

Ao Professor Doutor Raúl Antelo, igualmente participante da banca de qualificação, o meu agradecimento inicial pela sugestão do tema, que muito me interessou, e pelas recomendações fundamentais e eruditas para que essa tese se tornasse realidade.

Aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, pelos serviços administrativos tão importantes para os estudantes.

Aos meus amados pais, Daysi e Colombo, pelo amor constante.

Aos meus amados Rodrigo, Gabriel e Renata, pela felicidade que me proporcionam.

*Asas foram dadas às almas humanas para a
flutivação do pensamento.*

Colombo Machado Salles – meu pai
Março de 2006

Resumo

Semelhança e morte:máscaras mortuárias em Mallarmé e Blanchot

Esta tese de doutorado em Literatura analisa a imagem e a semelhança como condições essenciais na experiência literária de Stéphane Mallarmé e Maurice Blanchot, mais especificamente nas obras *Igitur* e *Thomas l'Obscur*, procurando compreendê-las como máscaras mortuárias na literatura, fato esse permitido pela noção blanchotiana de “meio absoluto”, relacionado ao devir-imagem da linguagem na literatura.

Palavras-chave: Máscaras mortuárias; Mallarmé; Blanchot; Imagem; Semelhança; Anacronismo

Résumé

Ressemblance et mort:masques mortuaires chez Mallarmé et Blanchot

Cette thèse de doctorat en littérature analyse l'image et la ressemblance comme des conditions essentiels dans l'expérience littéraire de Stéphane Mallarmé et Maurice Blanchot, surtout dans les œuvres *Igitur* et *Thomas l'Obscur*, en essayant de comprendre les masques mortuaires dans la littérature, ce qui est permis par la notion blanchotienne de "milieu absolu", par rapport au devenir-image du langage dans la littérature.

Mot-clés: Masques mortuaires; Mallarmé; Blanchot; Image; Ressemblance; Anachronisme

Sumário

1. AS SOMBRAS	17
1.1 A ONIPRESENÇA DE MALLARMÉ.....	20
1.2 A SOMBRA DE HEGEL.....	22
1.3 NIETZSCHE OU A OBSESSÃO DA REPETIÇÃO.....	27
1.4 NEUTRO, ANACRONISMO, DOBRA.....	32
1.4.1 Les Éventails (a Madame Mallarmé).....	39
1.4.2 Les Éventails (a Mademoiselle Mallarmé).....	40
2. A MÁSCARA	43
2.1 IMAGO.....	43
2.2 SEMELHANÇA POR CONTATO.....	48
2.3 GENEALOGIA.....	63
2.4 PLÍNIO.....	70
2.5 NEGERPLASTIK.....	89
3. O NEUTRO, A MORTE	105
3.1 Thomas L’Obscur: As Edições De 1941 E 1950.....	107
3.2 L’ÉCRITURE DU DESASTRE.....	116
3.4 L’ESPACE LITTÉRAIRE.....	123
3.4 “MAURICE BLANCHOT EST MORT”.....	129
4. O ABSOLUTO	133
5. A “POÉTICA DO EFEITO”	143
5.1 LE NÉANT.....	146
5.2 O contemporâneo.....	147
5.3 A POESIA, O ACONTECIMENTO.....	149
6. A ESTRANHEZA DE <i>IGITUR</i>	163
6.1 <i>IGITUR</i>	163
6.2 THOMAS.....	174
6.3 POE.....	191
7. O fim	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	199
ANEXOS	207
ANEXO 1 - Le sonnet dit en ix	208

ANEXO 2 - Glossário de Maurice Blanchot.....	212
ANEXO 3 - Entrevista com Georges Didi-Huberman.....	215
ANEXO 4 - “Le Tombeau d’Egar Poe”.....	227
ANEXO 5 - “Le Bateau Ivre”	228
ANEXO 6 - L’Inconnue de la Seine”	230
ANEXO 7 - Surrealistas de olhos fechados	231
ANEXO 8 - Algumas máscaras mortuárias célebres.....	232

1. AS SOMBRAS

*Elle, défunte nue en le miroir, encore
Mallarmé¹
A forma é valor, é linguagem
Raúl Antelo²*

No princípio existia o homem, e o homem, por não querer desmanchar-se para o todo e sempre, criou as máscaras mortuárias, para perpetuar *ad infinitum* os rostos dos que partiam, sem refletir que ele próprio partiria também. “Não morremos, são os outros que morrem”³, disse Maria Martins.

O objeto central deste estudo são as máscaras mortuárias na literatura. Busco um modo de identificá-las num texto literário, tento encontrar a invisibilidade do visível. A hipótese de leitura se insere nessa busca, precisamente em parte da obra de Stéphane Mallarmé. “Celui qui ouvre par hasard un livre [...] et prétend en jouir, il y a malentendu. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c’est le but de la littérature”⁴. O poeta esboça uma subjetividade sem subjetividade, uma “est/ética”, segundo Paul Audi⁵. Mallarmé entende a poesia como ato subjetivo, ou seja, o desaparecimento de si, como se pudesse escrever apenas após ter desaparecido. Em *Crise de Vers*, o poeta assim disserta: “L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisées; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase”⁶. Eis porque Blanchot afirmou sobre a sua poesia: “Ce langage ne suppose personne qui l’exprime, personne qui l’entende: il se parle, il s’écrit”⁷. Em 1864, Mallarmé escreve a Cazalis: “Un poète doit être

¹ MALLARMÉ, Stéphane. **Plusieurs Sonnets** (Sonnet IV). Mallarmé. Œuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1945, p. 68.

² ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 150.

³ ANTELO, op. cit., p. 140.

⁴ MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres Complètes**. Tome I. Paris: Gallimard, 2004, p. 869.

⁵ AUDI, Paul. **La tentative de Mallarmé**. In: Créer, Fougères. Paris: Encre Marine, 2005, p. 241-339.

⁶ MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur. Divagations. Un Coup de Dés**. Paris: Gallimard, 2003, p. 256.

⁷ BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1949, p. 48.

uniquement sur cette terre un poète, et moi je suis un cadavre, une partie de ma vie”⁸. Tendo vivenciado crises diversas, é como que habitado pela morte. Mortes sucessivas o atormentaram: sua mãe, sua irmã, seu filho. Sua vida e sua obra inscrevem-se no registro de perdas e lutos, do inacabado enfim, seja no que concerne a sua obra, como *Hérodiade* e *Igitur*, seja no lado familiar. Escrever poesia para Mallarmé é o próprio ato do desaparecimento de si. “Il est hors de doute que Mallarmé a été constamment tenté de rendre le langage, en poésie, indépendant de sa fonction proprement significative”⁹, analisa Bénichou.

A partir de Plínio o Velho, Georges Didi-Huberman relaciona a imagem e a morte. A *Imago* é justamente a *máscara mortuária*, de uso corrente no império romano. As máscaras dos ancestrais davam vida à semelhança perenizando, de geração em geração, o rosto daqueles que haviam partido, sobretudo dos imperadores, pois julgavam inadmissível reduzir-se eternamente ao pó¹⁰. Desta forma, a máscara mortuária constitui uma “semelhança por contato”, segundo Didi-Huberman, elaborada a partir de um negativo em gesso e de um positivo em cera, tornando-se desta forma um objeto funerário, objectal. Como um objeto,

⁸ MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance. Lettres sur la poésie**. Paris: Gallimard, 1995, p. 215.

⁹ BÉNICHOU, Paul. **Selon Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1995.

¹⁰ Imperadores, reis, nobres, dentre outros mantinham o desejo da perenidade de seus restos mortais em civilizações diversas. Na França, do século XVI em diante, por exemplo, diz-nos Kantorowicz que “*Le Roi ne meurt jamais*”, descendente da máxima jurídica *Dignitas non moritur*, e, conseqüentemente, em última análise, da *Décrétale* (decisão papal sobre uma consulta, dada sob forma de carta e que é considerada como fonte de direito. Do baixo latim, *decretalis epistola*), *Quoniam abbas* do Papa Alexandre. Sendo assim, como o rei não poderia jamais morrer, e dentro deste simbolismo da sobrevida do rei, a despeito de sua morte, havia a sua representação pelo intermédio de efígies. A efígie mostrava as insígnias de soberania: sobre a cabeça da imagem (aparentemente modelada desde Henri VII, segundo a sua máscara mortuária), havia a coroa, enquanto que mãos artificiais seguravam o globo e o cetro. Quando as circunstâncias não eram contrárias, as efígies eram então utilizadas no enterro do monarca: o cadáver do rei, seu corpo natural, mortal e visível – apesar de tornar-se invisível nestas situações –, repousava num esquife de chumbo, fechado num caixão de madeira, enquanto que o seu corpo político, habitualmente invisível, era nessas ocasiões exposto de maneira bem visível pela efígie revestida de suas insígnias reais oficiais: uma *persona ficta* – a efígie – personificando uma *persona ficta* – a *Dignitas*. Desta forma, havia os dois corpos do rei. In: KANTOROWICZ, Ernst. **Œuvres**. Paris, Quarto, Gallimard, 2000, p. 927.

ocupa um lugar além da morte, sobrevivendo como objeto ao cadáver¹¹. “A semelhança questiona-nos, portanto”, afirma Didi-Huberman, “também desde a morte: a *imago* é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais. Ora, a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes”¹².

Assim, adotei como hipótese de trabalho que as máscaras mortuárias, enquanto *imago*, semelhança por contato, imagem do neutro blanchotiano (ni l’un, ni l’autre), do vazio ou da morte, aparecem em Mallarmé, principalmente em *Igitur*, como o próprio espaço da solidão essencial da escrita, como imagem do meio absoluto blanchotiano.

Em Blanchot, “L’œuvre exige de l’écrivain qu’il perde toute ‘nature’, tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s’annonce l’affirmation impersonnelle”¹³. Os textos de Blanchot, em geral, dedicados à ausência, são espécies de “*parábolas*” que constroem um vazio traduzido por palavras rigorosamente estudadas. Sobre *Aminadab* (1942), Blanchot sugere que o sentido do romance “se dissipe dès qu’on cherche à le comprendre pour lui-même”. Num único movimento, uma história e criaturas são construídas e desfeitas sob nossos olhos. Trata-se de signos precários, semelhantes àqueles que as ondas apagam na areia da praia de *Thomas l’obscur* (1941). O escritor afasta assim deliberadamente o seu leitor, pois para ele o objetivo da literatura é o de caminhar em direção ao impossível, de tentar dizer o indizível.

Uma fascinação pelo nada, pela solidão e pelo silêncio encontra-se nos romances de Blanchot, tanto quanto em seus estudos críticos. Sua obra crítica é plena de uma busca infinita, incansável. Leitor antes de ser escritor, Blanchot questiona-se sobre o que denomina “espaço literário”. Repete sem cessar a pergunta que já se fazia Mallarmé em 1890: “Sait-on de que c’est qu’écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur. Qui l’accomplit, intégralement, se retranche”¹⁴.

¹¹ Entrevista concedida em Paris por Georges Didi-Huberman, no dia de 13 de março de 2001, reproduzida em anexo.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. Tradução de Maria José Werner Salles. **ALEA, Estudos Neolatinos**, Volume 13, Rio de Janeiro, Janeiro-Junho 2011, p. 31.

¹³ BLANCHOT, MAURICE. **L’Espace Littéraire**. Paris: Gallimard, 1955, p. 61.

¹⁴ MALLARMÉ, S. **Œuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1945, p. 481.

Sendo assim, Blanchot inquieta-se ao mesmo tempo sobre a origem e sobre as condições de existência da literatura. “Comment la littérature est-elle possible?” questionava-se Blanchot em 1942, num de seus primeiros ensaios. E, para formular interrogações assim radicais, interessava-se o autor, sobretudo por textos que considerava “limites”, como os de Mallarmé, Kafka, Rilke, Dostoievski, Proust ...

Diversos autores nortearam a constituição da crítica e da teoria blanchotianas. Estes autores constituem, ao mesmo tempo, a origem e a fonte do universo literário blanchotiano. Origem, na medida em que são a base sólida sobre a qual se insere sua meditação; fonte porque, na corrente perene da torrente, rio abaixo, desenrola-se continuamente o prolongamento de algumas descobertas essenciais. Dentre estes autores destacam-se Mallarmé, Hegel e Nietzsche, que, por sua vez, souberam pensar diversamente a essência da língua, assim que esta última, desviada de suas funções de comunicação, orienta-se em direção à questão central da criação artística, abre o espaço de uma linguagem específica, visando construir um universo no qual cada termo reveste uma outra significação, porque presente num lugar imaginário.

1.1 A ONIPRESENÇA DE MALLARMÉ

A frequente leitura da obra mallarmeana constitui uma das condições de possibilidade maior da teoria blanchotiana. São, sobretudo, os textos críticos ou teóricos de Mallarmé que são interpretados e reinterpretados, mais precisamente *Quant au livre* e *Crise de vers*, nos quais o poeta questiona-se sobre a questão da linguagem literária. Blanchot, em *La part du feu* (1949), assinala esta cumplicidade que ele mantém com o questionamento estético mallarmeano: “Nous voudrions rappeler certains de ces textes et les affirmations les plus constantes qu’ils renferment. Peut-être y retrouverons-nous des préoccupations et aussi des préjugés assez proches des nôtres”.¹⁵

São do conhecimento dos leitores e estudiosos de Mallarmé, as afirmações sobre o duplo estado da palavra, separando radicalmente a linguagem cotidiana da linguagem literária, a primeira mantendo uma relação direta com o mundo social, concreto, a outra excluindo-se totalmente para se apresentar como uma afirmação essencial no seu distanciamento ficcional: “Um desejo inegável no meu tempo é o de

¹⁵ BLANCHOT, M. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1949, p. 37.

separar como em consideração de atribuições diferentes o duplo estado da palavra, rude ou imediata aqui, essencial lá”.¹⁶

A linguagem abrange, portanto, duas funções diferentes: de um lado é a ferramenta que serve à troca, um meio-termo que permite a comunicação social do aqui; por outro lado, é a expressão essencial do universo ficcional e poético, separado dos fenômenos com vistas a uma expressão cujo objetivo é o de distrair ou extrair do mundo o criador ou esteta: “Falar apenas tem relação com a realidade das coisas comercialmente: na literatura, há o contentamento de fazer ilusão ou de distrair sua qualidade que incorporará alguma idéia”.¹⁷

Diante da agitação dos fenômenos, dos objetos e dos existentes, a palavra literária isola-se e cria um novo espaço de virtualidade, produz então sentido separadamente de sua função primeira de comunicação: “Ao contrário de uma função de numerário fácil e representativo, como o trata de início a multidão, o dizer, antes de todo sonho ou canto, encontra no Poeta por necessidade constitutiva de uma arte consagrada às ficções, sua virtualidade”.¹⁸

A afirmação de Mallarmé nos faz compreender que o espaço literário é essencialmente o lugar do imaginário (“*sonho*”) e aquele, mais inquieto, do fascínio e da estranheza (“*canto*”). O que retém Blanchot, desta iniciativa, é a faculdade de abstração e de negação da linguagem poética. Assim, em Mallarmé, da flor dita ou escrita, que não designa mais o objeto real, referencial ou fenomenal, mas um objeto virtual, poético e imaginário, fundamentalmente presente no mundo literário, essencialmente ausente do mundo cotidiano: uma forma de ausência-presença que governará boa parte da concepção da obra de Blanchot: “Eu digo uma flor! e, fora da ferramenta da qual minha voz não relega contorno algum, como algo além dos cálices conhecidos, musicalmente levanta-se, idéia mesmo e suave, a ausência de qualquer buquê”¹⁹.

A linguagem essencial – contrariamente à linguagem bruta –, sob a forma e o poder da negação e da supressão, designa o Outro (o “quelque chose d’autre”) do saber e do mundo, seu negativo linguístico tornado possível pela sua designação no espaço ficcional: trata-se da

¹⁶ MALLARMÉ, S. **Crise de vers**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, p. 368. Todas as traduções do francês nesta tese, sem referência ao tradutor, são minhas.

¹⁷ Ibid, p. 368.

¹⁸ Ibid, p. 368.

¹⁹ Ibid, p. 368.

especificidade da criação poética logo que é estabelecida, imaginariamente, sobre a linguagem literária. Sendo assim, o objeto está ao mesmo tempo aqui e lá, oferecido e retirado, presente e ausente: “Evocar, numa sombra proposital, o objeto tu, através de palavras alusivas, reduzindo-se ao silêncio constante, comporta tentativa próxima de criar”²⁰.

As palavras produzem doravante significação a partir da materialidade de palavras, deslocadas do contexto que as tornava eficazes no universo tradicional da comunicação. No recuo inaugurado pelo texto, a linguagem poética considera a supressão do objeto que designa (por exemplo: a palavra gato não é gato); após, num segundo tempo, torna-se repetição da negação, negando o simples ato de nomeação que pertence à “linguagem rude” para elaborar um espaço próprio de pura negatividade: aquele da poesia. Blanchot estende a problemática à literatura toda, logo que ela se volta para ela própria e questiona seus fundamentos: neste sentido, toda poesia – toda poética – é negação de negação, afirmação mesmo de um novo objeto: “A literatura tende precisamente a construir um objeto. Ela objetiva a dor constituindo-a em objeto. Ela não a expressa, ela a faz existir sobre um outro modo, ela lhe dá uma materialidade que não é mais aquela do corpo, mas a materialidade das palavras através das quais é significada a desordem do mundo que o sofrimento pretende ser”²¹.

Desta forma, por uma “divisão violenta”, a reflexão mallarmeana dispõe como primeira, na esfera da criação, a problemática do texto literário como um outro mundo, nem mesmo a sua representação, mas como mundo das palavras, mundo constituído em palavras.

1.2 A SOMBRA DE HEGEL

Blanchot retém, sobretudo da filosofia hegeliana da linguagem, as idéias de supressão e de negação. No texto “La Littérature et le Droit à la Mort”, que aparece em *La part du feu*²², de 1949, sua interpretação hegeliana da literatura é a mais evidente. Ele teoriza claramente sua concepção da linguagem como supressão do mundo e ascensão ao ser pela idéia. Este processo conceitual do homem, tentando delimitar e designar o mundo objectal que o envolve, é exposto por Hegel em *La*

²⁰ Ibid, p. 368.

²¹ BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 2005, p. 28.

²² Idem, p. 305-345.

*Première Philosophie de l'Esprit*²³: “No nome se realiza o ato de dispor idealmente a intuição empírica”. O ato de nomear – ou seja, a linguagem humana como tal – suprime os existentes para transferi-los para a esfera do conceito; além disso, esta nomenclatura permite estruturar e dominar a desordem caótica do mundo. O que interessa Maurice Blanchot, neste processo de nomenclatura, é o fato de que a linguagem é o que desloca e transfere o objeto do mundo sensível para um mundo da abstração, no qual se posiciona como presença do objeto nomeado, como presença de palavra: “Num primeiro olhar, o interesse da linguagem é, portanto o de destruir, pelo seu poder abstrato, a realidade material das coisas, e de destruir, pelo poder de evocação sensível das palavras, este valor abstrato”²⁴. Este processo dialético (movimento que, em Hegel, consiste de uma negação, de um excesso e uma afirmação diferente, entretanto ligada ao fenômeno de supressão que o tornou possível), permite *realizar* abstratamente e conceitualmente uma nova presença. Esta forma de objetivação do objeto na palavra é fundamental porque contém em si um grande poder de liberação: designando o mundo, seus existentes, seus objetos, o homem dele se liberta e os domina: “Para que a linguagem verdadeira comece, faz-se necessário que a vida que vai conter esta linguagem tenha feito a experiência do seu nada [...] A palavra gato não é apenas a não existência do gato, mas a não existência tornada palavra, ou seja, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva”²⁵.

Ou ainda, Blanchot propõe esta fórmula lapidária que assinala o caráter positivo de tal *démarche*:

Tout se passe comme si, au sein de la littérature et du langage, par-delà les mouvements apparents qui les transforment, était réservé un point d'instabilité, une puissance de métamorphose substantielle, capable de tout en changer sans rien en changer. [...] Comme une telle imminence de changement, donnée dans la profondeur du langage en dehors du sens qui l'affecte et de la réalité de ce langage, peut-elle être cependant présente dans ce sens et dans cette réalité? Dans le mot, le sens de ce mot introduirait-il avec soi

²³ Segundo HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *La première philosophie de l'esprit*²³. Tradução para o francês de Guy Planty-Bonjour. Paris: PUF, p. 84.

²⁴ BLANCHOT, Maurice. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 2005, p. 38.

²⁵ *Ibid*, p. 330.

quelque chose qui, tout en garantissant sa signification précise et sans porter atteinte à celle-ci, serait capable de le modifier complètement et de modifier la valeur matérielle du mot?²⁶.

Concepção positiva da linguagem que permite apreensão e compreensão; entretanto, é a relação do pensamento hegeliano com a poética mallarmeana que abrirá novas perspectivas na análise do fenômeno literário.

Se, com efeito, a linguagem permite nomear e designar o mundo, suprimindo-o, ainda é necessário que mundo e linguagem mantenham uma relação evidente. Mas o que acontece quando a linguagem constrói previamente um mundo, estabelece um tempo e um espaço que concernem o universo da criação pura e não têm satisfação a dar à realidade da qual se afastam? Sendo assim, entramos no espaço literário que oferece a particularidade surpreendente de não ter lugar se não for o seu próprio lugar:

A literatura dispensa agora o escritor: ela não é mais esta inspiração que trabalha, esta negação que se afirma, este ideal que se inscreve no mundo como a perspectiva da totalidade do mundo. Ela não está além do mundo, mas é a presença das coisas antes que o mundo exista, sua perseverança após o desaparecimento do mundo, obstinação no que subsiste quando tudo se apaga e espanto no que aparece quando não há nada²⁷.

Não se trata mais da afirmação de uma possível representação do mundo, mas da consciência aguda de que o mundo apresentado pela literatura torna-se radicalmente separado do mundo dos homens. Visão trágica da literatura, lugar particular no qual o imaginário, essencial e primeiro, tenta designar uma forma de realidade em segundo plano, que não será jamais ancorado no texto:

Se a negação é suposta como ter tido razão em tudo, as coisas reais, tomadas uma a uma, remetem todas a este todo irreal que ela constitui em conjunto, ao mundo que é sentido como

²⁶ Ibid, p. 330.

²⁷ Ibid, p. 317.

conjunto, e é este ponto de vista que a literatura considera como seu, olhando as coisas do ponto de vista deste todo ainda imaginário, que estas constituiriam realmente se a negação pudesse efetuar-se²⁸.

Assim, se a negação primeira, aquela da designação (ou, em termos mallarmeanos, da linguagem rude ou supranumerário) é possível, a negação segunda, aquela da literatura que tende a não realizar o objeto designado instalando-o num outro mundo, parece impossível, porque o espaço literário não pode mais simplesmente representar. A literatura diz, ao contrário: “Eu não represento mais, eu sou; eu não signifiquei mais, eu apresento”²⁹. Fracasso da representação, em suma, talvez produtivo, pois abre à criação uma nova direção de pesquisa e de expressão, dispendo a dupla questão da presença do texto e da representação de sua presença. Significa dizer que, igualmente, todo questionamento sobre a literatura alcançará sempre, de perto ou de longe, a interrogação do texto sobre si próprio e que todo texto trará em si uma forma de questionamento sobre a sua própria presença. Neste sentido, o texto se tornará material, espécie de “calmo bloco neste mundo abatido por um desastre obscuro”³⁰, desastre da literatura incapaz de nomear, desastre de uma materialidade do texto que procura em si própria seu percurso e seu significado. “Calmo bloco” do *Tombeau de Poe*, ao qual responde, em eco, “a rima silábica” blanchotiana, rima inquietante, porque seu significado é ligado ao imaginário:

É pura verdade que as palavras se transformam. Elas não significam mais a sombra, a terra, elas não representam mais a ausência da sombra e da terra que é o sentido, a claridade da sombra, a transparência da terra: a opacidade é sua resposta; o toque das asas que se fecham é a palavra delas; o peso material se apresenta nelas com a densidade sufocante que perdeu todo sentido”³¹.

²⁸ Ibid, p. 333.

²⁹ Ibid, p. 331.

³⁰ MALLARMÉ, S. *Tombeau de Poe*. Paris: Gallimard, 1951, p. 70.

³¹ Ibid, p. 319.

Desta forma, se a palavra pode dar sentido às coisas, ao contrário, em literatura, o sentido tornou-se coisa, lugar autônomo e material; uma coisa que se acrescenta ao mundo; uma coisa que faz parte do mundo. O círculo torna-se assim vicioso: como desde então designar esta coisa que constituía anteriormente o sentido, que se apresenta doravante aqui, diante de mim, como obra? Provavelmente, designando-a por uma palavra: o termo *obra*, por exemplo. Mas o que será de uma obra quando já terá feito prova do processo de negação? Ela é o que, redobrando o processo da interrogação, encontra-se diante das terríveis questões da repetição, do retorno, e do incompleto, na medida em que se apresenta como presença realizada na linguagem a afirmação de um mundo imaginário, irreal e ficcional: “Além disso, o todo não se dá como real, mas como fictício, ou seja, justamente como todo: perspectiva do mundo, tomada deste ponto imaginário no qual o mundo pode ser visto no seu conjunto; trata-se, portanto, de uma visão do mundo que se realiza, como irreal, a partir da realidade própria da linguagem”³².

Neste estágio da reflexão, Blanchot assinala particularmente a importância dos conceitos de negatividade e de morte na representação literária. Isto não significa que a morte do mundo pelas palavras destrua o mundo e os objetos ou os seres que ele contém, mas antes que o mundo se mantenha na representação como lembrança de um mundo suprimido. Neste sentido, conforme escreve Blanchot, citando Hegel, “A linguagem é a vida que traz a morte e se mantém nela”³³. Esta constatação efetuada pelo poder de negatividade da linguagem é transferível ao mesmo tempo para a criação literária e para a existência humana. Da mesma maneira que o escritor é privado, não dos limites do texto, mas dos limites da criação, assim que a vida nos é ofertada, igualmente é a morte como interrogação radical sobre algo que jamais conheceremos. Assim, a noção de morte e a noção de escrita unem-se na medida em que o que não tem limite e o que não tem conhecimento assentam-se como horizonte para qualquer projeto de criação ou de compreensão.

Por outro lado, o poder de representação, assim que permite suprimir o mundo concreto, apenas nos fornece simulacros: “a palavra me dá o ser, mas ela o dá privado de ser”³⁴. Nomeando, escrevendo, fazemos assim a experiência do nada. Paralelamente, para que a verdadeira vida comece, faz-se necessário que ela tenha feito a

³² Ibid, p. 326.

³³ Ibid, p. 330.

³⁴ Ibid, p. 325.

experiência da morte como limite e como finitude, como ponto de um definitivo término: “Enquanto eu vivo, sou um homem mortal, mas quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me faz horror, porque a vejo tal como ela é: não mais a morte, mas a impossibilidade de morrer”³⁵.

Sentimento trágico da vida que é, portanto, fundamentado perpetuamente na duração do morrer, cujo projeto será interrompido pelo instante pontual da morte. Trágica concepção da escrita fundamentada na consciência aguda de que todo projeto de representação é orientado na direção do aniquilamento do mundo, tornado criação de um mundo desta vez imaginário e cuja realização não exige mais o limite da obra, mas sua abertura ilimitada. Alcançamos, então, este ponto paradoxal no qual a realidade, da qual é originário o texto é negada, pois restabelecida no texto que o institui como realidade lingüística; surpreendente em que a ficção é submetida ao potencial e perigoso eterno retorno da circularidade. Este risco de vacuidade na repetição e no retorno corresponde ao encontro de Blanchot com a filosofia nietzschiana.

1.3 NIETZSCHE OU A OBSESSÃO DA REPETIÇÃO

Faz-se necessário compreender a *démarche* filosófica e teórica de Blanchot. Que a literatura seja ligada à negação do mundo permite ao menos afirmar que a literatura constrói o seu mundo; mas que a literatura, simultaneamente, se torne o espaço no qual a escrita seja o lugar da interrupção impossível, procurando a realização de sua presença nela própria, portanto no lugar mesmo que ela estiver construindo, eis o que abre uma perspectiva trágica para qualquer criação artística: aquela da impossibilidade radical de realizar seu projeto, salvo a reiterá-lo infinitamente. O processo de repetição não é mais então um simples movimento de circularidade, mas, bem antes, a manifestação angustiante da ausência de repouso, já que o escritor é incapaz de resolver dialeticamente a questão do retorno para si mesmo, portanto de seu possível término, de seu eventual desempenho como totalidade.

Observei que a filosofia de Nietzsche afasta a filosofia dialética, contestando-a menos do que a

³⁵ Ibid, p. 325.

repetindo, ou seja, repetindo os principais conceitos ou momentos que ela desvia: assim, a idéia de contradição, a idéia de excesso, a idéia de transvaloração, a idéia de totalidade e, sobretudo, a idéia da circularidade, da verdade ou da afirmação como circular.³⁶

Esta observação sobre a filosofia de Nietzsche aplica-se à criação narrativa em Blanchot, em conjunto com sua leitura das meditações hegelianas e mallarmeanas sobre a linguagem humana e sobre a linguagem poética. Se a obra não pode mais resolver as contradições, ela pode apenas se reafirmar como obra, repetindo-se infinitamente. Não se trata apenas de sugerir simbolicamente a necessidade de uma reescritura ou de uma releitura, mas, concretamente, de pensar a obra como repetição. A obra repetida não tem começo, origem a partir da qual se possa situá-la. Começando, há a repetição do que já foi dito, posicionado-se num fluxo de escrita desde então difícil de situar. No *Espace Littéraire*, Blanchot chega a interrogar os elementos que permanecem a serem descobertos quando tudo (e o todo) foi dito, quando, no retorno, a obra acrescenta-se às obras e apenas a significa por si própria. O texto literário é então apenas uma palavra a mais, um excedente, a realização limite na qual o escritor transpõe o passo da significação para alcançar o limiar do desaparecimento escriturário:

A obra que foi palavra dos deuses, palavra da ausência dos deuses, que foi palavra justa, equilibrada, do homem, após palavra dos homens em sua diversidade, após palavra dos homens deserdados, daqueles que não têm palavra, após palavra do que não fala no homem, do segredo, do desespero ou do encantamento, o que lhe resta a dizer, o que sempre se furtou de sua linguagem? Ela própria. Quando tudo já foi dito, quando o mundo se impõe como a verdade de tudo, quando a história quer realizar-se no desempenho do discurso, quando a obra nada tem mais a dizer e desaparece, é, então, que ela tende a tornar-se palavra da obra. Na obra desaparecida, a obra gostaria de falar, e a experiência torna-se a

³⁶ BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 2006, p. 238-239.

procura da essência da obra, a afirmação da arte, a preocupação da origem³⁷.

E esta “procura da essência da obra”, submetida ao fenômeno de repetição, permite uma interrogação radical da criação literária porque ela se encontra, a cada momento, repensada pelo retorno sobre ela própria, que constitui um novo questionamento e apresenta a cada vez uma nova problemática da criação e da repetição literária. A afirmação segundo a qual “tudo retorna” não resulta, portanto, de uma concepção cíclica da literatura, mas, bem antes, de uma *démarche* seletiva e crítica que interroga a hipótese de que o texto é uma totalidade e, em segundo lugar, que fora da totalidade, mantêm-se a presença e a continuidade da obra. Concepção certamente estranha da literatura que tem, entretanto, o mérito de considerar uma possível meditação sobre o prolongamento da obra, quando a totalidade foi dita: o que acontece, com efeito, o que falta ser dito quando tudo, aparentemente, foi escrito?

O que surge no retorno é o pensamento da escrita que se instala distante da representação. Para Blanchot, o instante no qual nasce a literatura moderna é aquele no qual, no movimento do retorno, a escrita é pensada como desvio: assim como em Rousseau, que, projetando escrever sua autobiografia em *Confessions*, apresenta definitivamente mais a questão do *meio de transmitir a verdade* (portanto, a questão do estilo e da escrita) do que a questão da própria verdade.

A idéia de que tudo retorna nos conduz, portanto, na direção da exigência de uma inversão de valores e convida o leitor, o criador, a pensar diferentemente. À noção de repetição é, portanto, intimamente ligada aquela de *transvaloração*, de contestação e de suspeita dos elementos que constituem o espaço literário. Eis porque Nietzsche assinala freqüentemente o perigo de tal filosofia: eis porque, igualmente, a teoria literária de Blanchot, angustiante e pessimista, permite relacionar a categoria nietzschiana de retorno com a literatura, como Blanchot escreve, em *L'Entretien Infini*: “O super-homem é aquele que conduz o homem a ser o que ele é: o ser de excesso, ao que se afirma a necessidade de passar e de perecer nesta passagem”³⁸.

A noção de super-homem, ligada àquela de repetição, nos incita, portanto, a meditar sobre esta simples constatação: provar a literatura submetendo-a “au ressassement”, ou seja, ao recomeço e à repetição, é admitir que o escritor – e o leitor – devem aceitar passar, atravessar o

³⁷ BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, op. cit., p. 310.

³⁸ BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*, op. cit., p. 221.

limite, e perecer nesta passagem, trabalho incessante que Blanchot prefere designar com o termo “*mourir*”. Escrever é antes de tudo e doravante escrever demasiadamente, na direção da morte, no morrer repetido; pletora de escrita submetida à lei da *différence* (ela não é nunca a mesma), do *différend* (ela combate as representações tradicionais da literatura), do *différant* (do que sempre difere no tempo eterno do retorno).

Logo no início de *Thomas L’Obscur*, Blanchot já sugeria que a criação literária, como meio específico e original de comunicação, deve ser apresentada sob o signo do recomeço ao mesmo tempo destruidor e inovador, estático e dinâmico, ligado à totalidade e fora de toda totalidade; passagem muito paradoxal, muito significativa do universo blanchotiano, no qual toda repetição do mesmo é tratada como retorno na diferença.

Eu me encontro verdadeiramente no além, se o além, for o que não admite o além. Esta noite me traz, com o sentimento de que todas as coisas se dissiparam, o sentimento que toda coisa me é imediata. Ela é a relação suprema que se basta; ela me conduz eternamente a si, e uma corrida do idêntico ao idêntico me ensina o desejo de um admirável progresso. Nesta repetição absoluta do mesmo nasce o verdadeiro movimento que não pode chegar ao repouso³⁹.

Sendo assim, é a partir deste paradoxo da presença escrita que afirma o seu desaparecimento, deste jogo da presença e da ausência ligadas à categoria de inconcluso que serão provadas as grandes noções narratológicas da literatura: aquelas de personagem, de intriga, de descrição, de fábula, de estrutura, de narração ou de temporalidade; o que não irá sem apresentar a questão radical da especificidade e da manutenção da literatura, ou seja, a questão de sua possibilidade, após as noções narratológicas tradicionais terem sido confundidas pela lei seletiva e destrutiva da repetição. Ao que a obra de Blanchot responde por um novo paradoxo: é precisamente assim que a problemática da realização da literatura se apresenta que tudo começa e que se abre o espaço vertiginoso do inconcluso.

³⁹ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l’obscur**. Paris: Gallimard, L’Imaginaire, 1950, p. 123-124.

Georges Didi-Huberman toma como ponto de partida a oposição entre a *visão* (submetida às regras do discurso) e o *visual* (por onde a imagem escapa ao discurso). Na medida em que a história da arte como disciplina científica só se sustenta no *regime normal* da visão, ela mostra-se incapaz de dar conta da imagem religiosa, da figura ou da imagem de arte. Mas a pintura é dividida entre os dois (ou seja, entre visão e visual). A imagem é uma concentração, uma crise ou um cristal de tempo anacrônico ou inconsciente, uma complexidade que se repercute na obra. Tal é a origem da obra de arte para ele.

Didi-Huberman opõe-se a tendências prevalentes da história da arte, como o historicismo ou o positivismo, dentre outras. Segundo Didi-Huberman⁴⁰, a mutação epistemológica dá-se com determinados historiadores alemães contemporâneos de Freud, já citados acima. São eles Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein. Historiadores não acadêmicos, eles tornaram a imagem uma questão vital, viva e complexa. Engajados na questão prática dos seus objetos de estudo, tanto quanto na reflexão filosófica sobre a episteme de suas disciplinas, eles consideraram duas ordens essenciais, ou seja, eles inseriram a *imago* no centro de suas práticas históricas e de suas teorias da historicidade e daí deduziram uma concepção do tempo animado pela noção operatória do anacronismo. Esses autores não chegam a estabelecer um movimento constituído. Mesmo que as relações sejam múltiplas entre seus pensamentos, eles são como três estrelas solitárias em meio a uma constelação estranha da qual a história, segundo Didi-Huberman, jamais se ocupou adequadamente. Essa constelação não institui um campo disciplinar, mas traça um rizoma de todos os intervalos nos quais deveriam comunicar-se entre si as disciplinas que estabelecem em conjunto problemas do tempo e problemas da imagem.

[A imagem] é origem de linguagem e não seu abismo, ela é começo falante, mais do que o fim no êxtase, não elevando o que fala na direção do indizível, mas colocando a palavra em estado de elevação. [...] Só o que nos põe ao nível do poder poético é o *ressôo*, apelo da imagem ao que há de inicial nela, apelo que nos insta a sairmos de nós e a nos movermos no abalo de sua imobilidade. O “ressôo” não é, portanto, a imagem que ressoa (em mim, leitor, a partir de mim), ele é o próprio espaço da imagem, a animação que lhe é própria,

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Midi, 2000, p. 49-51.

o ponto de jorro no qual, falando dentro, ela já fala inteiramente fora⁴¹.

1.4 NEUTRO, ANACRONISMO, DOBRA

*“Le Neutre, le Neutre, comme cela sonne
étrangement pour moi”
Maurice Blanchot⁴²*

O *Neutro*, do ponto de vista etimológico, constitui o *ne-uter*, o *ni l'un ni l'autre* (o nem nem). Barthes definia o Neutro como o que destrói o paradigma, “ou plutôt j’appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. Car je ne définis pas un mot; je nomme une chose; je ressemble sous un nom, qui est ici le Neutre. Le paradigme, c’est quoi? C’est l’opposition de deux termes virtuels dont j’actualise l’un, pour parler, pour produire du sens”⁴³.

O neutro em Blanchot é praticamente inqualificável. Em Blanchot, a narrativa, esvaziada habitualmente dos elementos que a constituem, é apenas um espaço vazio que simula, imita e lembra as antigas narrativas – espaço do *ne-uter* (*ni l'un, ni l'autre*). Não se trata mais de uma narrativa, mas de uma ausência de narrativa. É possível então determinar uma retórica do Neutro na qual as afirmações imediatamente negadas, os modalizadores, os parênteses de negação são frequentes. O Neutro não é, portanto, a ausência, mas a manutenção, na escrita, da afirmação e da negação numa relação que não é de conflito nem de excesso, mas de coabitação. “O espaço que a morte designa como impensável para o homem não é nem aquele do Ser, nem aquele do Nada – nem a plenitude, nem uma plena ausência – nem, dissemos, aquele do tempo, mas a sua comum dissimulação. Este espaço, que é também o espaço literário, é aquele que Maurice Blanchot denomina Neutro”⁴⁴.

⁴¹ BLANCHOT, Maurice. “Vaste comme la Nuit”. In: **L’entretien infini**, op. cit., p. 28.

⁴² BLANCHOT, Maurice. **L’entretien infini**, op. cit.. Citação presente em epígrafe e no prefácio do livro, p. XXII, e no capítulo “Le rapport du troisième genre”, p. 102.

⁴³ BARTHES, Roland. **Le neutre**. Cours au Collège de France (1977-1978). Paris: Seuil, 2002, p. 31.

⁴⁴ **Revue Critique**, n. 229. Paris, junho de 1966. Artigos e textos de René Char, Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean Pfeiffer, Roger Laporte.

Segundo Didi-Huberman, para Blanchot, a semelhança cria a relação, mas não a unidade, dividindo o ser. Ao propor que “Talvez a estranheza cadavérica fosse também da imagem”, Blanchot salienta que esse desvio é que constitui precisamente o Neutro, já que o morto, não sendo mais quem era, não é nada e que a imagem retira, portanto dessa “neutralidade”, sua necessidade: “*nem o único* (a unidade ontológica do ser reunido em si mesmo) *nem o não importa o quê* (a vaidade das aparências em que o ser se dispersa inteiramente)”⁴⁵.

Sendo assim, partindo do *neutro blanchotiano*, sugiro que a máscara mortuária, não constituindo nem a vida e nem a morte, o *ni l’un ni l’autre*, mas uma “semelhança por contato”, que permanece como imagem, *imago*, seja a imagem do nada, do vazio, assim como o é o espaço da escrita, da linguagem, segundo Mallarmé e Blanchot. Segundo Blanchot, a esse respeito,

Algo está aí, diante de nós, que não é *nem* o ser vivo em pessoa, *nem* uma realidade qualquer, *nem* o mesmo que aquele que vivia, *nem* um outro, *nem* outra coisa. [...] A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte alguma [...], imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê⁴⁶.

Ainda segundo Blanchot (mas também com Mallarmé), “Le mot objectiver attire l’attention, parce que la littérature tend précisément à construire un objet. Elle objective la douleur en la constituant en objet”⁴⁷.

Por essa via, e *avant la lettre*, Mallarmé já fala sobre anacronismo em suas reflexões: “Le *Verbe* est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l’Idée, et se retrouve, formant, (comme elle la Pensée suscitée par l’Anachronisme) lui, la Parole, à l’aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces diversions”⁴⁸. Através de seu projeto literário, inúmeras vezes comentado e discutido na sua farta correspondência, bem como em outras obras, Mallarmé indica-nos o meio e permite-nos discerni-las

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**, op. cit., p. 41.

⁴⁶ BLANCHOT, Maurice. **L’entretien infini**, op. cit., p. 258-9.

⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1949, p. 28.

⁴⁸ MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur. Divagations. Un Coup de Dés**. Paris: Gallimard, 2003, p. 68.

na sua obra e, em particular em *Igitur*, personagem que constitui a descida ao pó (sendo o pó o fim e, ao mesmo tempo, a criação, ou seja, o clinâmen, um desastre que cria mundos que, por sua vez, um dia se dissolverão no pó, segundo Lucrecio).⁴⁹

⁴⁹ Em Michel Serres, “**O nascimento da física no texto de Lucrecio**”: **correntes e turbulências**. São Carlos: UFSCar, 2003, lê-se a gênese da física atômica antiga que, porém, seria uma descoberta contemporânea. Após afirmar que o clinâmen é um absurdo, e que a definição que dela dá Lucrecio ser incompreensível e forçada, por se tratar de um absurdo mecânico e ser contrário ao princípio da inércia e que conduziria ao movimento perpétuo, Serres diz que ninguém jamais viu um corpo que cai desviar-se subitamente de sua trajetória. Portanto, para ele, não se trata de ciência e que o clinâmen encontra refúgio na subjetividade, passando do mundo à alma, da física à metafísica, da teoria dos corpos inertes em queda livre à teoria dos movimentos livres do vivo. Michel Serres analisando a obra *Natura Rerum*, considera que, para Lucrecio, “o escoamento laminar, figura do caos, é, à primeira vista, um esquema de ordem. Os átomos difundem-se paralelamente, não se misturam nem se engancham. Essa ordenações prévias já são uma taxionomia, como a própria palavra indica. A turbulência parece introduzir uma desordem nesse arranjo. É assim o que quer a língua, na qual *turbare* designa um tumulto, uma confusão, uma subversão ou, como se diz, uma perturbação. A desordem emerge da ordem. [...] a descrição do caos-nuvem, da nebulosa primitiva, é canônica, retomada em muitas ocasiões e, em particular, no livro quinto, nascimento do mundo. [...] O clinâmen não cessa. Ele faz nascer, ele preserva um momento de existência, ele conduz à morte. Ou: ele faz nascer, ela faz se mover, ele reduz ao não-ser fenomenal. Se desejássemos escrever uma dialética instruída, sua sequencia adotaria a ordem: ser, movimento, não-ser. Ela seria compatível com o segundo princípio, evitaria o movimento perpétuo, iria além do modelo puramente mecanicista. É a série que o século precedente evitou, pelo eterno retorno, e todos os seus substitutos, como a marcha para o ponto sublime. [...] O vazio é o estado zero da matéria, o átomo é o estado mínimo [...] o clinâmen é mínimo também. [...] O cano dos meteoros é então o mais simples de ler. Aí se encontram, colocadas com exatidão, todas as peças da teoria e apenas elas. Tal como se o texto terminasse em uma montagem acabada e perfeita, no espetáculo natural da própria física. Os fenômenos são salvos, no velho sentido desse termo. Eis o mundo. O trovão e o raio, em primeiro lugar, só podem se produzir entre as nuvens. E as nuvens são primeiras. Elas modelizam o caos. O caos é nuvem, a nuvem é caos. Amontoado informe de elementos, flutuantes e entrechocados. No seio desses conjuntos, a declinação aparece, visível, sonora, brilhante. O relâmpago e o trovão modelizam o clinâmen, fazem vê-lo e fazem ouvi-lo, eles iluminam a experiência”. (O relâmpago [...] se produz *nunc hinc, nunc illinc*, em VI, 199, como em II, 214: In LUCRÈCE. **De la Nature**. Paris: Flammarion, 2008). “Em um instante mínimo, eu o vejo, eu o ouço e o mundo

As máscaras mortuárias em sua obra podem ser elencadas em *Igitur*, *Un coup de dés* e nos poemas relacionados aos *Tombeaux*, como *Un Tombeau pour Anatole* e, sobretudo, aquele dedicado a Edgar Allan Poe (de onde, aliás, advém a palavra desastre que, por sua vez, relaciona-se com *Igitur*, conforme foi acima observado). Poder-se-ia mesmo dizer que há uma vasta sepultura mallarmeana passível de traduzir máscaras mortuárias. A máscara mortuária em Mallarmé constitui o *ni l'un ni l'autre*, o *neuter*, traduzido na obra mallarmeana pela linguagem que o obcecava.

Da mesma forma, Didi-Huberman propõe que as imagens devem ser compreendidas com as semelhanças que elas próprias fazem elevar, proliferar, como modificação de temporalidade e estando sujeitas sempre ao perpétuo reenvio numa rede interminável, cujas relações proliferam e passam ao pano de fundo com um efeito de meio, o “*meio absoluto*”, invocado por Blanchot para descrever *o tornar-se imagem da linguagem na literatura*⁵⁰. Além disso, Blanchot invoca as imagens e as semelhanças que se desenvolvem até fazerem da imagem, solitária e fascinante, o lugar e a questão engajados no ato de escrever. Didi-Huberman discute a linguagem em Blanchot, como linguagem que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa⁵¹.

Portanto, penso que é esse “*meio absoluto*” que permite o tornar-se imagem na literatura. É nele que se pode encontrar as máscaras mortuárias na literatura. Especificamente em Mallarmé, seria nas obras

dele se preenche. Mal o tempo que é preciso para dizê-lo e não mais que o mínimo. O raio governa o universo e a declinação o produz. Ora, o que é produzido é bem um turbilhão, *vertex*, do qual o raio é a ponta aguda, esse vórtice que a língua latina chama pelo nome de *fulmen*, o raio, *turbine volvitur*. O clinâmen, no caos-nuvem, determina as turbulências. E imediatamente, as trombas e os presters, *spirantibus*, *turbo*, *involvat*, turbilhões de água ou de ar, no mar e no vento. Teoria dos ciclones. [...] Não há mundo e coisas do mundo a não ser pelo clinâmen, em sua existência, seu começo e seu fim. [...] O tempo não é o mesmo senão após a disseminação. [...] o tempo universal é aquele, estável, da desordem, e o caos é eterno. [...] Não há tempo zero, nem origem. O instante do nascimento é próprio de cada turbilhão, aqui e ali, amanhã, há pouco, é assim que funciona o clinâmen. [...] Nosso mundo morrerá e isso não é o fim dos mundos. [...] O caos existe sempre, sempre presente, exterior, interior”.

⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 24.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**, op. cit..

acima relacionadas, sendo *Igitur* aquela que representaria o *absoluto* por excelência. “Comme toute quête authentique, la quête critique consiste, non point à retrouver son objet, mais à assurer les conditions de son inaccessibilité”⁵².

O conto de Mallarmé, *Igitur*, inacabado, obscuro, enigmático, foi considerado por Blanchot como constituído por três movimentos, intensamente interligados, sendo cada parte uma repetição da anterior: “Que le comte commence par la fin, c’est là ce qui en forme la vérité troublante”⁵³.

Nesse jogo de repetições e interligações aparece a dobra. Segundo Jacques Rancière⁵⁴ (1996), o leque é o emblema elementar da obra de ficção em geral; a magnificência do puro movimento do aparecer e do desaparecer, a espuma de ouro do verso que faz recuar qualquer linha do horizonte para aí instituir o jogo glorioso do infinito e do nada. Aparecer e desaparecer. Erguer a fugacidade de tudo aparecer na glória do sol desaparecido, refletido sobre os azulejos de uma janela. Trazer de volta o drama de qualquer desaparecimento. Revelar e recolher o movimento das correspondências que tornam equivalentes “o cetro das areias rosas/ Quietas nas tardes de ouro é este” e “o fogo de um bracelete”⁵⁵ à mão que segura o leque, o ris dos lábios e a unânime dobra que recobre o espaço para aí fazer um mundo. Se a cabeleira de ouro é a metonímia exata do sol desaparecido, o leque é a exata metáfora do poema, o artefato que imita, no batimento destas dobras, este movimento do aparecer e do desaparecer, a dobra inicial ou o substituto das coisas que faz delas um mundo.

Na coletânea *Vers de circonstance*, os textos apresentam e destinam o objeto de um dom. Nela os quartetos se multiplicam acompanhando leques, bem como outros objetos. Circunstancial ou lúdico, o texto poético se subordina a um ritual de sociabilidade ou de familiaridade, no qual o gesto de ofertar serve como suporte e vínculo de comunicação.

⁵² AGAMBEN, G. **Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale.** Tradução do italiano para o francês por Y. Hersant Paris: Bougeois, 1981, p. 9.

⁵³ BLANCHOT, Maurice. **L’espace littéraire.** Paris: Gallimard, 1955, p. 135-137.

⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé. La politique de la sirène.** Paris: Hachette, Littératures, 1996.

⁵⁵ Versos do poema “**Autre Éventail**” de Mademoiselle Mallarmé.

Jean-Pierre Richard⁵⁶ (1961) define a dobra como um tema mallarmeano e uma dinâmica. Segundo Richard, faz-se necessário “dar conta aqui desta obsessão pelo redobramento, que deve, aliás, sempre segundo Mallarmé preparar-nos para um *desdobramento* futuro, “vol recueilli, mais prêt à s’élargir”. Todo o poder espiritual ou amoroso da dobra encontra-se, sem dúvida, no fato de que as duas faces do objeto dobrado possuem uma única existência contínua. A dobra consiste da dobradiça a partir da qual esta face única poderá ser dividida falsamente e se recolher, a fim de coincidir plenamente consigo mesma. Cada plano do objeto recolhido casa-se, então, absolutamente com o plano que lhe faz face, e que, ao mesmo tempo, é a sua continuação. A dobradura estabelece assim, de uma face para a outra, um contato sem intermediário. O eu não apenas aí se reflete em si mesmo, mas aí se toca, aí se funde consigo mesmo numa perfeita aderência. No objeto recolhido – livro, cama, asa de pássaro – o espaço íntimo anula-se em suma com intimidade, ou seja, não há mais, aí, uma distância capaz de separar, como no espelho, o eu de sua imagem; a vida alternativa do olhar pára num ponto imóvel, ou antes se espalha numa dupla superfície palpitante. Cada face da dobra é, ao mesmo tempo, um eu e um espelho do eu, um mesmo diferente que adere imediatamente ao mesmo, a si mesmo. Na interioridade de intimidade, a dobra da consciência realiza, portanto, as condições de uma espécie de auto-conhecimento concreto e “sem caminho”, de uma intuição ao mesmo tempo indireta e imediata de si mesma.

Para Jacques Derrida⁵⁷, a dobra é a condição de impossibilidade do tema e a condição de possibilidade da escritura. Para Derrida, Richard vê no “*branco*” e na “*dobra*” temas de uma pluralidade particularmente fecunda ou exuberante. O que não se vê, na abundância de seu levantamento, é que estes efeitos de texto são ricos por uma pobreza, eu diria quase uma monotonia muito singular, muito regular também. Não se vê porque se crê ver temas no lugar no qual o não-tema, o que não pode tornar-se tema, o que não tem mesmo sentido, se nota sem cessar, ou seja, desaparece.

Ler o leque mallarmeano não significa apenas erguer o inventário de suas ocorrências (centenas, um grande número se se detiver à palavra inteira, uma infinidade dispersa se aí se reconhecer a figura dividida de asas, papel, velas, dobras, plumas, cetros (varinhas) etc., reconstituindo-

⁵⁶ RICHARD, Jean-Pierre. *L’univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961, p. 178-179.

⁵⁷ DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 282-283.

se sem parar num sopro de abertura e ou fechamento), não se trata apenas de descrever uma estrutura fenomenológica da qual a complexidade é também um desafio; trata-se de observar que o leque se nota, ou seja, ele designa, sem dúvida, o objeto empírico que se crê conhecer sob este nome, após, por um movimento trópico (analogia, metáfora, metonímia) ele encontrar-se em todas as unidades sêmicas⁵⁸ que se pôde identificar (asa, dobra, pluma, página, toques, vôo, dançarina, vela etc., cada qual se inclinando, abrindo/fechando, ainda em leque).

Para Gilles Deleuze⁵⁹, a dobra é um “ato operatório” e uma disposição barroca. A dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé, e não apenas a noção, mas, antes, a operação, o ato operatório, que faz dele um grande poeta barroco. *Hérodíade* é já o poema da dobra. A dobra do mundo é o leque ou a “unânime dobra”. Às vezes, o leque aberto faz descer e subir todos os grãos de matéria, cinzas e névoas através das quais percebe-se o visível como que pelos orifícios de um véu, tudo segundo as redobras que deixam ver a pedra na chanfradura de suas inflexões, “dobra conforme dobra” revelando a cidade, mas revelando também sua ausência ou retraimento, conglomerado de poeiras, coletividades escavadas, exércitos e assembléias alucinatórias.

No limite, cabe ao lado sensível do leque, cabe ao próprio sensível, suscitar a poeira através da qual ele é visto e que denuncia sua inanidade. Porém, outras vezes, do outro lado do leque, agora fechado (“o cetro das praias rosas... este branco vôo fechado que tu pousas...”), a dobra já não se dirige a uma pulverização, mas ultrapassa-se ou encontra sua finalidade em uma inclusão, “acumulação em espessura, oferecendo o minúsculo túmulo da alma, certamente”. A dobra é inseparável do vento. Ventilada pelo leque, a dobra já não é a da matéria através da qual se vê, mas é da alma na qual se lê, “as dobras amarelas do pensamento”, o Livro ou a mônada de múltiplas folhas. Eis que ele contém todas as dobras, pois a combinatória de suas folhas é infinita; mas ele as inclui em sua clausura, e todas as suas ações são internas. Todavia, não são dois mundos: a dobra do diário, poeira ou bruma, inanidade, é uma dobra de circunstância, que deve ter seu novo modo de

⁵⁸ Segundo Paul Ricœur, “semas são unidades mínimas de sentido, em que consiste a palavra”. RICŒUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. **Le Pli. Leibniz et le baroque**. Paris: Minuit, 1988, p. 43.

correspondência com o livro, dobra do Acontecimento, unidade que faz ser, multiplicidade que faz inclusão, coletividade tornada consistente.

Desse modo, a circunstancialidade da dobra faz aparecer em Mallarmé o eixo temático do dom, ou melhor, apresenta e destina o objeto do dom, caso freqüente, justamente, nos *Vers de circonstances*. Apesar de menos representativo, o tema do dom aparece na coletânea *Poésies*, com dois poemas-objetos, ambos chamados “Les Éventails”, um dedicado a Madame Mallarmé e outro a Mademoiselle Mallarmé. Circunstancial ou lúdico, o texto poético se subordina a um ritual de sociabilidade ou de familiaridade, no qual o gesto de oferta consiste como um suporte e uma ligação de comunicação. Eis os poemas, numa tradução minha.

1.4.1 Les Éventails (a Madame Mallarmé)

Aile quels paradis élire
Si je cesse ou me prolonge au
Toucher de votre pur delire
Madame Madier de Montjau.

Asa quais paraísos eleger
Se cesso ou me prolongo no
Tocar de seu puro delírio
Senhora Madier de Montjau.

Jadis frôlant avec émoi
Ton dos de licorne ou de fée,

Outrora tocando com emoção
Teu dorso de unicórnio ou de
fada,

Aile ancienne, donne-moi
L’horizon dans une bouffée.

Asa antiga, dá-me
O horizonte num sopro.

Simple, tendre, aux prés se mêlant,

Simples, macio, aos prados
misturando-se

Ce que tout buisson a de laine
Quand a passé le troupeau Blanc

Ao que todo arbusto tem de lã
Após ter passado o rebanho
branco

Semble l’âme de Madeleine.

Parece a alma de Madeleine.

Toujours ce sceptre où vous êtes
Bal, théâtre, hier, demain,
Donne le signal de fêtes
Sur un vœu de votre main.

Sempre este cetro no qual estais
Baile, teatro, hoje, amanhã,
Dá o sinal de festas
Num desejo de vossa mão.

À ce papier fol et sa
Morose littérature
Pardonne s’il caressa

Neste papel delirante e sua
Morosa literatura
Perdoa se ele acaricia

Ton front vierge de rature.

Teu rosto virgem de palavras
riscadas.

Bel éventail que je mets en émoi
De mon séjour chez une blonde fée

Belo leque que me emociona
De minha estadia numa loura
fada

Avec cette aile ouverte amène-moi
Quelque éternelle et riieuse bouffée.

Com esta asa aberta traga-me
Algum eterno e risonho sopra.

1.4.2 Les Éventails (a Mademoiselle Mallarmé)

Palpite,

Aile,

mais n'arrête

Sa voix que pour brillamment

La ramener sur la tête
cabeça

Et le sein

en diamant.

Pulsa,

Asa,

mas não pára

Sua voz que para
brillantemente

Trazê-la de volta à

E o seio

em diamante.

Spirituellement au fin

Espiritualmente na
extremidade

Fond du ciel, avec des mains fermes

Funda do céu, com mãos
firmes

Prise par Madame Dauphin,

Segura pela Senhora
Dauphin,

Aile du temps, tu te refermes.

Asa do tempo, tu te
fechas.

Aile que du papier reploie

Bats toute si t'initia

Naguère à l'orage et la joie

Asa que do papel recolhe

Agita toda se te iniciou

Outrora na tempestade e
na alegria

De son piano Missia.

De seu piano Missia.

Ô si chère de loin et proche et blanche, si

Oh tão cara ao longe e
próxima e branca, se

Délicieusement toi, Méry, que je songe

Deliciosamente tu, Méry,
com quem sonho

À quelque baume rare émané par mensonge

Em algum bálsamo raro
exalado por mentira

Sur aucun bouquetier de cristal obscurci.

Sobre nenhum vaso de cristal obscurecido.

Toujours plus souriant au désastre plus beau

Sempre mais sorridente
ao desastre mais belo

Soupirs de sang, or meurtrier, pâmouison, fête!

Suspiros de sangue, ouro
assassino, desmaio, festa!

Une millièrne fois avec ardeur s'apprête

Uma milésima vez com
ardor prepara-se

Mon solitaire amour à vaincre le tombeau.

Meu solitário amor para
vencer o túmulo.

2. A MÁSCARA

A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo.

Didi-Huberman⁶⁰

2.1 IMAGO

Diante de uma imagem, propõe Georges Didi-Huberman,⁶¹ pode-se ter várias sensações, tais como encanto, como também inquietude ou terror, mas, de maneira alguma, inocência. Não se parte, nem se retorna nunca à inocência. Não há paraíso na imagem. Não há inocência do olhar que pré-exista a esse olhar que lanço sobre uma imagem. O que acontece é complicado, mais *dialético* realmente. Há um saber que pré-existe a qualquer aproximação, a qualquer recepção de imagens. Mas acontece algo de interessante quando nosso saber prévio, formado por categorias prontas, é colocado em peças, por um momento – que começa exatamente no instante no qual a imagem aparece. A aparição de uma imagem, mesmo sendo “poderosa”, eficaz, “toma-nos” e, portanto nos abandona.

É toda a nossa linguagem que é então, não suprimida pela dimensão visual da imagem, mas questionada, confusa, suspensa. Faz-se necessário em seguida o pensamento, e mesmo o saber – muito saber –, para que esse questionamento torne-se um jogo: para que, diante do estranhamento da imagem, nossa linguagem enriqueça-se de novas combinações, e nosso pensamento de novas categorias. Estar diante da imagem implica ao mesmo tempo em recolocar o saber em questão, em jogo. Faz-se necessário não temer o não mais saber (no momento em que a imagem faz com que nossas certezas sejam abandonadas), nem de saber mais (no momento em que se faz necessário compreender esse próprio abandono, compreendê-lo em algo de maior que concerne a dimensão antropológica, histórica ou política das imagens).

A *imago* constituía para os romanos um rito simbólico tocando a semelhança. *L'imagino pintura* de Plínio o Velho não era uma pintura

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le Visage et la Terre*. **Arstudio**, n 21. Paris, 1991. Cf. *O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Tradução de Sonia Taborda. **Revista de Artes Visuais**, v. 9, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, 1998, p. 1-116.

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'expérience des images*. Paris: INA, 2011, p. 83-84.

de retratos, conforme se costuma traduzir, mas a realização através do molde de efígies dos defuntos. Trata-se de um rito de gestão genealógica da semelhança. Não se trata de representação, mas de uma prática jurídica que garante a filiação, cujo abandono Plínio deplora.

Plínio gostava dos objetos pintados em terracota, próximos ainda dessa tradição. Ele desenvolve uma polaridade entre natureza e luxúria. *Imago* no sentido antigo significa natureza (dignidade). No novo sentido, significa luxúria (um excesso das semelhanças aproximado dos excessos dos costumes). Constitui, segundo Plínio o Velho, um desastre, que corresponde ao nascimento da arte. Os traços individuais são ignorados, no sentido em que o rito não é mais aplicado. Negligencia-se o retrato físico (retrato genealógico), pois o que se quer realizar é o retrato das almas.

Plínio o Velho constrói uma genealogia da imagem e da semelhança em termos de lei, justiça e direito⁶². Ele introduz seu ponto de vista genealógico na constatação de uma morte. Assim, *o início da história da arte implica a morte de uma origem* da qual ele reivindica portanto a legitimidade, a lei, para toda noção “digna” da imagem e da semelhança. E o que morre nessa morte da arte é a *origem da arte*. A origem da arte seria então *imagineum pictura*, o que supõe a produção e a transmissão de uma “semelhança extrema”. *Imago e pictura* são, certamente, duas palavras muito simples, duas palavras correntes. Portanto, pode-se compreender que para Plínio, esse romano do século I, a semelhança já estava morta. O texto de Plínio obriga-nos a pensar no estatuto do objeto figurativo segundo uma categoria denominada *imago*, traduzida por Didi-Huberman por *imagem*. Compreende-se rapidamente que essa categoria não se refere nem à “pintura” no sentido usual, ou seja, a pintura de quadros, nem aos gêneros artísticos no sentido usual, mas a uma espécie de gênero jurídico, cujos parágrafos 6 e 7 da “História Natural” de Plínio descrevem precisamente os protocolos:

Era habitual entre nossos ancestrais (*aliter apud maiores*): nos átrios expunha-se um gênero de efígie, destinadas a serem contempladas: não eram estátuas de artistas estrangeiros (*non signa externorum artificum*) nem bronzes ou mármore, mas máscaras moldadas em cera (*expressi cera uultus*), que se encontravam arrumadas cada qual num nicho: havia assim imagens (*imagines*) para

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Minuit, 2000, p. 65-69.

o cortejo dos préstitos de família e sempre, quando alguém morria, fazia-se presente a multidão inteira de seus parentes desaparecidos; e os ramos da árvore genealógica corriam em todos os sentidos, com suas ramificações lineares, até as imagens pintadas (*imagines pictas*). Os arquivos familiares eram repletos de registros e de compilações dedicadas aos atos realizados no exercício de uma magistratura. Fora e em torno do limiar, havia outras imagens (*imagines*) dessas almas heróicas, perto das quais fixavam-se os despojos tomados ao inimigo, sem que se permitisse a algum comprador eventual desatá-los: assim, mesmo que o proprietário mudasse, subsistia eternamente a lembrança dos triunfos que conhecera a casa⁶³.

Segundo esse texto, observa-se um paradoxo no que Plínio denomina de *imaginum pictura* ou *imagines pictae*. A pintura, *pictura*, é por ele nomeada antes de qualquer história da “pintura”, ou seja, antes de qualquer pressuposição de gêneros artísticos, e antes de qualquer noção de “quadro”. A pintura seria apenas uma digna matéria colorida dos quais os objetos de cera moldados sobre os rostos dos “ancestrais” – os Romanos da República – deveriam ser preparados com pressa, para que obtivessem “uma semelhança extrema” (*la maximila similitudo*, evocada no segundo parágrafo). Por outro lado, deve-se convir que a “imagem”, *imago*, é por ele nomeada antes de qualquer história do retrato, ou seja, antes de qualquer pressuposição do caráter artístico da representação visual. A imagem é então apenas um suporte *ritual* assumindo o lugar do direito privado: uma matriz de semelhança destinada a tornar legítima uma certa posição dos indivíduos na instituições genealógica da *gens* romana. A *imaginum pictura*, portanto, antes de ser o encontro de uma elevada idéia da pintura e de um gênero especializado na imitação de traços individuais, é segundo Plínio, o encontro mais árido (*sterili materia*) de uma matéria e de um rito. Esse encontro paradoxal não deixa de produzir, nas idéias que formamos espontaneamente sobre a arte, da imagem, do retrato ou da semelhança, alguns paradoxos suplementares.

⁶³ PLINE L’ANCIEN. *Histoire Naturelle*, XXXV, 6-7. Tradução para o francês de J.-M. Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 38 e 39. Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, op. cit., p. 67-68.

Pode-se deduzir aspectos materiais e processuais sobre os quais Plínio insiste, assim que enuncia que as *images* romanas são apenas “rostos expressos na cera”. Distante da tradição vasariana na qual o retrato define-se como uma imitação ótica (à distância) do indivíduo retratado, ou melhor, uma *illusion factice* (ilusão simulada, falsa) de sua presença visível, a noção romana de *imago* supõe uma duplicação por contato do rosto, um processo de impressão, (molde em gesso “tomado” sobre o próprio rosto), após de “expressão” física da forma obtida (a impressão positiva em cera realizada a partir do molde). *Imago* não é, todavia uma imitação no sentido clássico do termo: ela não é imitação, simulação, falsa e não requer *Idea* alguma, talento algum, magia alguma artísticos. É, ao contrário, uma *imagem-matriz* produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto).

Além disso, é fundamental notarmos que a imagem nada tem de puro – como insistiu Didi-Huberman em entrevista concedida para esta tese.⁶⁴ As imagens não são de um só tempo, aliás nada é puro. O interesse de Plínio o Velho era maior pelo que a *imago* representava do que pela *ars* propriamente dita. O interesse de Didi-Huberman pelas máscaras mortuárias surgiu assim que leu “Les deux versions de l’imaginaire” de Blanchot, capítulo que faz parte do *Espace littéraire*. Nesse texto, a palavra “dépouille” chamou-lhe a atenção e, atraído pelo assunto, escreveu um texto no qual questionava o porquê do interesse de Blanchot por máscaras mortuárias. Ao considerar a razão do interesse blanchotiano pelo assunto, deduziu que ela seria ao mesmo tempo literária e filosófica, além de histórica e antropológica.

Como ele próprio sempre procurara estabelecer uma relação entre imagem e morte, trabalhando também o rosto e o olhar, Didi-Huberman passou a se dedicar ao mencionado estudo. *Devant le temps* tornou-se muito importante para ele próprio, pois assim ele pôde resgatar o que para Plínio o Velho seria a primeira história da arte no Ocidente, além de determinar a bifurcação existente entre *imago* e *ars*. *Imago* é justamente a máscara funerária, uma determinada prática de máscara funerária, na qual se fazia o negativo em gesso e o positivo em cera, tratando-se mesmo de um objeto funerário. Isso tudo o interessou muito, pois desde a sua juventude, Didi-Huberman tentava introduzir no centro

⁶⁴ A leitura constante e entusiasmante de determinadas obras de Didi-Huberman, além do objetivo de minha tese envolvendo máscaras mortuárias, levaram-me a lhe pedir que me concedesse uma entrevista, pedido que ele prontamente atendeu. A entrevista foi concedida em Paris, no dia de 13 de março de 2001, e está reproduzida em anexo.

de seu problema a palavra “imagem”, que era praticamente proibida durante seu período de estudante.

A razão da proibição encontrava-se principalmente na literatura estruturalista da época, ou seja, dos anos 70 do século XX, que preconizava uma crítica muito dura à palavra “imagem”. Devia-se utilizar outras palavras tais como “quadro” ou “dispositivo”, “estrutura”. A palavra “imagem” destinava-se à publicidade e não se admitia, por exemplo, que um quadro de Mondrian fosse uma “imagem”. Didi-Huberman então reabilitou essa palavra – *imago/imagem* – e, para tanto, empenhou-se numa pesquisa filológica, que culminou mais uma vez na máscara funerária.

A prática de máscaras funerárias concernia os grandes homens na República Romana, com todos os rituais a elas inerentes. A prática perdurou até a Idade Média e mesmo durante a Revolução Francesa, quando, ao se encontrar nos grandes bulevares a cabeça decapitada de alguém, fazia-se seu molde, o que constitui uma “sobrevivência”. Por outro lado, no que concerne às máscaras mortuárias de Micenas, as técnicas eram outras.

A máscara mortuária é objectal, é um objeto funerário. O tornar-se imagem da linguagem, de que fala Blanchot, poderia se relacionar com minha hipótese, que propõe a busca de máscaras mortuárias na literatura – reforçada pela importância que ele atribui à palavra “dépouille” em Blanchot. Para pensar a esse respeito em Mallarmé, poder-se-ia falar sobre *Le tombeau d'Anatole*, quando a voz fala sobre os olhos de Anatole, os olhos do filho, seus olhos, o olhar, e diz: “les yeux pleins de terre”. Não se trata exatamente de uma máscara mortuária, mas certamente trata-se de uma imagem, da imagem terrível de alguém que foi amado, de quem se amava o olhar e sabe-se agora que “ses yeux sont pleins de terre”. Aí faz-se necessário construir a idéia de que a imagem literária funcionaria como uma máscara funerária, é o que sugere Didi-Huberman. Em *L'arrêt de mort*, de Blanchot, justamente o tornar-se imagem funciona como máscara mortuária.

A máscara mortuária está além da morte, é um objeto que sobrevive ao cadáver, existe após a morte, mas trata-se de algo que relaciona-se com os que vivem.

2.2 SEMELHANÇA POR CONTATO⁶⁵

Comme toujours, ici aussi, un processus artistique actuel (ein aktuelles kunstgeschehen) a créé son histoire. [...] Ce qui paraissait auparavant dépourvu de sens a trouvé dans les plus récents efforts des sculpteurs sa signification. [...] [Car] ce qui prend de l'importance historique (geschichtlich Wirkende) est toujours fonction du présent immédiat.

Carl Einstein, La sculpture Nègre (1915).

“Partout les *empreintes* nous précèdent ou bien nous suivent”. Melhor dizer: As impressões precedem-nos, seguem-nos, fogem de nós, muitas desaparecem, Algumas vezes sob nossos olhos. Algumas transparecem, outras saltam aos olhos. Outras desaparecem, transparecem. Outras, mesmo tendo desaparecido há muito tempo, parecem permanecer ali, enterradas, observáveis por algum desvio arqueológico do desejo ou do método. Algumas, às vezes, parecem nos perseguir. Muitas nos sobreviverão. Já Chateaubriand pensava assim em “Mémoires d’outre tombe”, no início do século XIX.

As *empreintes*, mesmo sendo inúmeras, formam bem um gênero, pois diferem muito entre si. A *empreinte* parece dizer-se só no plural, justamente por parecer existir só no *particular*: é assim particular cada assunto da *empreinte*, cada objeto que se imprime; sendo particular cada lugar no qual se opera a impressão (segundo a matéria, a textura, a plasticidade, cada gesto, cada operação na qual a *empreinte* surge).

Como falar sobre a *empreinte* em geral? É impossível e mesmo absurdo tentar fazer uma verificação. É possível, mas vão, tentar tipologias: elas seriam rapidamente arborescentes até o infinito, ou antes, até um número demasiadamente considerável destas particularidades, destas “circunstâncias de *empreinte*”. Neste ensaio, Didi-Huberman assume que só poderia indicar algumas dentre estas circunstâncias – circunstâncias ditas *problemáticas*: dispensadoras de regularidades e de singularidades, de “sintomas” nos quais a *empreinte* deveria encontrar um esboço de questionamento, um início de elaboração problemática, sem se encerrar antecipadamente sobre um número fixo de critérios escolhidos autoritariamente. Particularmente foi

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact**. Paris: Minit, 2008, p. 12-20.

muito enganador enviar a marca ao puro passado de uma *condição pré-histórica* da imagem (seja considerada esta condição como obscurantista ou paradisiaca); e não menos enganador de “bloquear” a marca no presente falsamente específico, falsamente definitivo, de uma *condição moderna*, e mesmo “pós-moderna”, das artes visuais.

Faz-se então necessário representar os dois quadros do tempo, o que seria a primeira exigência do pensamento da *empreinte*, que deve ser nomeado como um ponto de vista *anacrônico*. Este ponto de vista não é uma recusa da história, bem ao contrário. Entretanto, faz-se necessário observar que não existe uma história da *empreinte*. Uma história falta quando este *processo* concreto que se dá como um *savoir-faire* de longa duração, aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variáveis; uma história falta para este *paradigma* teórico que serviu de modelo a muitos pensadores abstratos, notadamente assim que se fez necessário pensar em noções tão fundamentais quanto aquelas do signo, do vestígio, da imagem, da semelhança, da genealogia; uma história falta para este *procedimento* – ao mesmo tempo concreto e teórico – no qual foram definidas as escolhas formais e operatórias de tantos artistas, sobretudo no século XX.

O ponto de vista anacrônico, que é antes de tudo um momento, uma prova de *anacronismo*, impõe-se quando falta a história. Não para substituí-la, mas para fazê-la nascer num ponto que ela desconhecia até o momento. Foi assim que Carl Einstein procedeu logo que, fazendo nascer a escultura africana enquanto objeto novo na história da arte, ele nomeou de anacrônico o que constituía o uso cubista – ou seja, “atual” em 1915 – de estatuária reduzida até lá ao puro estatuto de documento etnográfico ou funcional. É assim que Didi-Huberman reproduz Carl Einstein: “[O artista cubista] adivinhou que raramente alhures e apenas entre os Negros, havia-se questionado com muita pureza problemas precisos de espaço e formulado uma maneira própria de criação artística. [...] Minha breve descrição da arte africana não poderá subtrair às experiências feitas pela arte contemporânea, tanto mais que toma importância histórica (*geschichtlich Wirkende*) e é sempre função do presente imediato (*unmittelbaren Gegenwart*)”.⁶⁶ Foi assim que Walter Benjamin enunciou através da expressão de “imagem dialética”, uma hipótese admirável sobre o anacronismo das obras de arte que ainda não encontraram a “legibilidade” da história: nelas, ele dizia, “o Outrora encontra o Agora num relâmpago [...]: não se trata de algo que se desenrola, mas de uma imagem irregular” – imagem na qual passado e

⁶⁶ Ibid., p. 15.

presente transformam-se, criticam-se mutuamente para formar algo que Benjamin nomeava uma *constelação*, uma configuração dialética de tempos heterogêneos.

A imagem é originariamente dialética, crítica⁶⁷. Didi-Huberman (1992) a nomeia conforme ela aparece em Walter Benjamin, ou seja, na qualificação de conceito ele próprio dialético e crítico. Primeiramente, *a origem não é um conceito*, discursivo ou sintético, à maneira com a qual o considerava um filósofo neo-kantiano tal qual Herman Cohen, por exemplo. Ela não é uma categoria rigorosa *porque ela não é um paradigma histórico*, “inteiramente histórico”, insiste Benjamin. Em segundo lugar, *a origem não é a “fonte”* das coisas, o que nos afasta de todas as filosofias arquetípicas como também de uma noção positivista da historicidade; a origem não é uma “fonte”, ela não tem por tarefa contar-nos “a gênese das coisas”, [...] nem suas condições eidéticas supremas, mesmo que ela esteja fora de qualquer facticidade evidente.

Para bem compreender Benjamin, entendemos então que a origem, como veremos mais adiante, não é nem uma idéia da razão abstrata, nem uma “fonte” – mas “*um turbilhão no rio*”. Distante da fonte, bem mais próxima de nós do que podemos imaginar, na imanência do próprio devir – porque ela assume o lugar da história, e não mais da metafísica –, a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, de um lado, confunde o curso normal do rio (encontra-se aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico da palavra), e por outro lado, faz com que ressurgam corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: encontra-se aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre *aberta* como o diz tão bem Walter Benjamin. E neste conjunto de imagens “nascendo”, Benjamin vê apenas ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética na obra.

Neste ponto, Didi-Huberman propõe voltarmos aos fundamentos da imagem dialética e aprofundar uma análise proposta anteriormente, ou seja, a análise de *Die* (em inglês). Sendo assim, antes de dar continuidade ao movimento dialético em toda a sua dimensão “crítica”,

⁶⁷ HUBERMAN, Didi. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Minuit, 1992, p. 126-133.

faremos um retorno ao que foi analisado previamente por Didi-Huberman⁶⁸.

O fato acontecera em 1962. Tony Smith, que acabara de completar cinquenta anos, havia realizado o que considerava como sua primeira obra, intitulada descritivamente, e mesmo tautologicamente – pelo menos é o que parece, *The Black Box*. Mas a história não havia terminado, pelo contrário ela começava, recomeçava. Pois este rito de passagem para o volume realizado acontece como em quase todas as narrações de conversão, em dois tempos. O segundo, algumas semanas mais tarde, ainda em 1962, poderia se constituir assim: primeiramente, Tony Smith brinca com as palavras, refletindo sobre a expressão *seis pés*. O que lhe diz esta expressão? É uma medida, é um puro e simples enunciado de dimensões, praticamente um metro e noventa e três centímetros. O tamanho de um homem. Mas igualmente, e por isto mesmo, “seis pés, isto sugere que se está frito. Uma caixa de seis pés. Seis pés sob a terra”. A dimensão, assim que convocada, será encarnada no padrão humano, e a humanidade, assim que convocada, terá bruscamente se depositado na faculdade demasiadamente humana de morrer, de desaparecer seis pés sob a terra no aprisionamento de um volume de aproximadamente um metro e noventa de comprimento, o volume de uma caixa nomeada caixão.

Compreende-se então que no vai e vem rítmico, na escansão interna ao jogo de palavras – a dimensão, o homem, o desaparecimento, o homem, a dimensão novamente – ter-se-á perfilado a existência de um *objeto virtual*: um objeto ele próprio capaz de uma associatividade e de uma latência à qual ele deveria existir no início; um “objeto complexo”, como dirá mais tarde Tony Smith. Um objeto, portanto, excessivamente simples e “mínimo”, de uma simplicidade de alguma forma exigida pelo poder das palavras: um volume de seis pés de lado – um cubo. Tony Smith insistiu no fato de que o objeto, impondo-se por si, não pedia nem para ser desenhado: “Eu apenas tomei o telefone e fiz a encomenda”. Um cubo inventado na palavra, portanto, um cubo repetindo ou entoando seis pés por seis pés por seis pés... Mas concreto, maciço, preto como a noite, ou como o ato de fechar os olhos para ver. Maciço e em aço, talvez para resistir ao tempo. O objeto, de toda maneira, não era mais virtual; ele se tornara uma imagem muito concreta da arte.

O processo se fecha numa terceira operação, que retorna, ainda uma vez, no jogo de palavras. Trata-se do título dado por Tony Smith a

⁶⁸ HUBERMAN, Didi. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 65-67.

sua obra. Os “seis pés” desaparecem enquanto enunciado, sem dúvida porque aparecem doravante na estatura visual, na escala mesma do objeto. Então, Tony Smith encontra, para intitular, a palavra *Die*, que tem consonância em inglês com o pronome pessoal “eu” tanto quanto com o nome do “olho”, e que dá o infinitivo – como também o imperativo – do verbo “morrer”. É, ainda, o singular de *dice*, “os dados”, e neste sentido ele dá uma descrição nominal elementar, sem equívoco, do objeto: um grande dado preto, simples mas poderosamente mortífero⁶⁹. Pois a palavra *Die* condensa aqui – no olhar exato do objeto – uma espécie de fria neutralidade mínima, “desativada” poder-se-ia dizer, com algo com um valor equívoco de auto-retrato: auto-retrato sublime, paradoxal, melancólico, anicônico. Pensa-se, é claro, no “mistério precipitado” do *Coup de dés* mallarmeano, que proporcionava a pura abertura de um *lieu* – “rien n’aura lieu que le lieu” – ao mesmo tempo em que dava, justo na temporalidade subjuntiva de seus verbos – “*existât-il, commençât-il e cessât-il, se chiffât-il, illuminât-il...*” – , a abertura de um *jogo*, mortal ou assassino, que Mallarmé, lembramo-nos, nomeava um “rythmique suspens du sinistre”⁷⁰.

Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples. A mais simples imagem, apesar de vir ao mundo como veio o cubo de Tony Smith, não proporciona apreender algo que se consumiria no que é visto, e mesmo no que se diria o que é visto. A imagem de Tony Smith, seja o que for, escapa instantaneamente, apesar de sua simplicidade, sua “especificidade” formal, à expressão tautológica – segura de si própria até o cinismo – do *Ce que nous voyons, c’est ce que nous voyons*. Por mais que seja mínima, ela é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sobre este assunto, ela exige de nós que dialetizemos o que aí vemos com o que pode, de um golpe – em cheio –, nos olhar.

A propósito de uma verdadeira dialética na obra, conforme discutido acima⁷¹, e conforme também a sugestão de Didi-Huberman, retornamos ao tema da imagem dialética, aprofundando a análise de *Die*. Faz-se necessário doravante reconhecer este movimento dialético em toda a sua dimensão “crítica”, ou seja, ao mesmo tempo na sua

⁶⁹ Cf. CRIQUI, J.-P.. Trictrac pour Tony Smith. *Arststudio*, n. 6, 1987, p. 43, que assinala também a expressão to “*dice with death*” como “*risquer sa vie*”.

⁷⁰ MALLARMÉ, S. *Un Coup de Dés. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945 (édition H. Mondor e G. Jean-Aubry), p. 473-475.

⁷¹ HUBERMAN, Didi. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 66-67.

dimensão de crise ou de sintoma – assim como o turbilhão perturba o curso do rio –, e na sua dimensão de análise crítica, de flexibilidade negativa – como o turbilhão revela e acusa a estrutura, o leito do próprio rio. Tentemos então compreender o que Benjamin queria dizer escrevendo que “apenas as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e porque, neste sentido, uma imagem autêntica deveria se dar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem criticando a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia, em vê-la no momento em que, olhando-nos, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E escrevendo este olhar mesmo, não para o “transcrever”, mas bem para o constituir.

Tentemos primeiramente precisar a exigência desta primeira imagem da origem, dada ao mesmo tempo como imagem da dialética e como dialética da imagem. O turbilhão no rio funciona aqui como a alegoria de um processo que dá ao mesmo tempo a apreensão de uma estrutura e aquela do estabelecimento de um “estado de choque”, diz Didi-Huberman. Pensa-se noutra imagem produzida na *Origem do drama barroco alemão*, a imagem de uma constelação diante dos corpos celestes que ela organiza – mas sem reduzi-los justamente a um conceito ou a uma lei⁷² – e da qual se imagina que ela sofra também, de longe em longe, as catástrofes vulcânicas, as conjunções excepcionais, os choques meteóricos, os *big bangs* nos quais a origem se renova a cada vez. A noção dialética também assume em Benjamin um papel apaziguado do *negativo* – e pode-se lembrar frequentemente a maneira como Georges Bataille, na mesma época, “negava” também sua leitura de Hegel. Convocá-la novamente hoje exige que pensemos a estrutura *com* a interrupção sintomática de seu processo legítimo; ou seja, que conservemos preciosamente as aquisições do estruturalismo, criticando tudo o que terá podido aí atribuir a uma interpretação idealista – geralmente não-kantiana – da própria estrutura.

Há uma estrutura da obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambiguidade – “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”, escrevia Benjamin –,

⁷² BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**, op. cit, p. 31: “Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes. Cela veut d’abord dire ceci: elles n’en sont ni le concept ni la loi”. Sobre esta passagem, em Benjamin, da “idéia” à “origem” e à “dialética”, cf. notadamente TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Tradução de R. Rochlitz. Paris: Actes Sud, 1987, p. 73-94.

que não é aqui concebida como um estado simplesmente mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do *choque*. Uma “conjunção fulgurante” que faz toda a *beleza* mesmo da imagem, e que lhe confere também todo o seu valor crítico, entendido doravante como valor de *verdade*, que Benjamin quer apreender nas obras de arte através de uma torção arrebatadora da razão platônica, clássica, da beleza como revelação da verdade: certamente, ele diz, “a verdade é um conteúdo da beleza. Mas este não aparece na revelação – antes num processo que se poderia designar analogicamente como um incêndio do véu (...), um incêndio da obra, cuja forma atinge seu mais alto grau de luz”⁷³. E, neste momento crítico por excelência – coração da dialética –, o choque aparecerá primeiramente como um lapso ou como o “inexprimível” que ele não será sempre mas que, o espaço de um instante, forçará a ordem do discurso ao silêncio da aura.

O inexprimível é este poder crítico que pode, não sem dúvida separar, no seio da arte, o falso-semblante do essencial, mas impedir, ao menos, que eles se confundam. Se ele é dotado de um tal poder, é porque é palavra de ordem moral. Ele manifesta a sublime violência do verdadeiro (*die erhabne Gewalt des Wahren*), tal como a define, segundo as leis do mundo moral, a linguagem do mundo real. É ele que rompe com toda bela aparência o que sobrevive nela como herança do caos: a falsa totalidade, a enganadora – a absoluta. Só completa a obra primeiramente o que a rompe, para fazer dela uma obra despedaçada, um fragmento do mundo verdadeiro, os restos de um símbolo (*Torso eines Symbols*⁷⁴).

⁷³ BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**, op. cit., p. 28. É através desta concepção que Benjamin definirá mais tarde o “choque” enquanto princípio poético da modernidade (seu valor de aura, dever-se-ia dizer), e que ele julgará, por exemplo, uma produção artística como aquela do surrealismo, no texto “Le surréalisme, dernier instantané de l’intelligence européenne” (1929). Tradução de M. de Gandillac. In: **Œuvres I, Mythe et violence**. Paris: Denoël, 1971, p. 297-314.

⁷⁴ **Les Affinités électives**” de Goethe (1922-1925), tradução de M. de Gandillac, **Œuvres I**, p. 234. Didi-Huberman observa que a tradução não é aqui muito precisa: ela dá a idéia, não a *imagem* produzida por Walter Benjamin – aquela do torso antigo emergindo do campo das ruínas.

O destroço (o resto), o torso, o corpo despedaçado, o fragmento corporal – de um símbolo sob o fogo da “sublime violência do verdadeiro”: há nesta figura essencialmente “crítica” toda uma filosofia do rastro, do vestígio. Lembremo-nos da “floresta de símbolos”⁷⁵ que olhavam, estranhamente apesar da familiaridade, o herói de Baudelaire. O último desenvolvimento leva-nos a modificar ou a precisar a cena. Assim, propõe-nos Didi-Huberman: imaginemos doravante esta floresta *com todos os vestígios de sua história*, suas árvores quebradas, vestígios de tornados, suas árvores mortas invadidas por outras vegetações que crescem em volta, vestígios de relâmpagos e de todos os incêndios da história. Então, a imagem dialética torna-se imagem condensada – colocando-nos diante dela como diante de uma dupla distância – destas eclosões e de todas estas destruições.

Não há, portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada com tudo o que sobra, como o índice de tudo o que foi perdido. Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse de coisas passadas – ou seja, um ter, uma coleção –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas com o seu *lieu* (lugar), isto é, como a aproximação mesma de seu *avoir-lieu* (ter lugar). Decompondo a palavra alemã para lembrança, *Erinnerung*, Benjamin dialetizava então a partícula *er* – marca de um estado nascente ou do fato de conseguir atingir um objetivo – com a idéia de *l’inner*, ou seja, do interior, do interior profundo. Ele daí deduzia (de maneira muito freudiana, aliás) uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, na qual o lugar dos objetos descobertos fala-nos tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar (*ausgraben*) algo ou alguém há muito repousando na terra, colocado no túmulo (*Grab*):

Ausgraben et Erinnern: – A língua explicita este fato: que a memória não é um instrumento que serviria ao reconhecimento do passado, mas que é antes o meio termo. Ela é o meio termo do vivido, como o solo é o meio no qual as cidades antigas jazem sepultadas. Aquele que procura aproximar-se de seu próprio passado enterrado deve se comportar como um homem que faz escavações. Antes de qualquer coisa, ele não se amedronta em voltar sempre à mesma e única *teneur chosale* –

⁷⁵ Trata-se do poema IV, **Correspondances**, de Charles Baudelaire, de **Les Fleurs du Mal** (1857).

que dispersa como se verte algo sobre a terra, que revire como se revira a terra. Já que os *teneurs chosales* são simples camadas que só apresentam o jogo mesmo da escavação ao preço da pesquisa a mais minuciosa. Imagens, que se levantam, desatadas de todos os laços antigos, tais como as jóias nos quartos despojados de nossa inteligência tardia, tais como torsos na galeria do colecionador. É útil, certamente, durante as escavações, proceder segundo os planos; mas a pá prudente e tateante, ela também, é indispensável no solo sombrio. E engana-se completamente, aquele que se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar no solo atual o lugar no qual é conservado o antigo. Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto dar conta do passado quanto descrever precisamente o lugar no qual o pesquisador dele tomou posse⁷⁶.

Não se trata mesmo da tarefa do historiador – do historiador de arte notadamente –, que esta página parece fazer a alegoria? O historiador não é, com efeito, aquele que exuma as coisas passadas, as obras mortas, os mundos findos? Mas ele não faz unicamente isso, certamente – ou antes, ele não faz “assim”... Pois o ato de exumar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – no qual jaziam todos os vestígios. O ato memorável em geral, o ato histórico em particular dispõe, portanto, fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência – o que nos obriga, no exercício desta memória, a dialetizar ainda, a nos manter ainda no elemento de uma dupla distância. De um lado, o *objeto* memorizado aproximou-se de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de alguma maneira nós o temos na mão. Por outro lado, é claro que tivemos, para “ter” o objeto, que colocar no sentido *dessus dessous* o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pela própria ação de descobri-lo: temos o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *nós não o temos* como tal. Somos, portanto condenados às lembranças-*écrans*, ou então a

⁷⁶ “*Denkbilder*”, *Gesammelte Schriften*, edição R. Tiedemann et Schweppenhäuser, IV-1, Francfort, Suhrkamp, 1972, traduzido para o francês e comentado por C. Perret, **Walter Benjamin sans destin**, p. 76-80.

manter um olhar crítico nas nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios “objetos encontrados”. E também a lançar um olhar talvez melancólico na espessura do solo – do “médium” – no qual esses objetos existiram noutra tempo.

Isso não significa que a história seja impossível. Isso quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. E a *imagem dialética* seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, ela seria como a figura de *presente reminiscente*⁷⁷. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda tendo produzido o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não procurará mais *reproduzir* o passado, ou representá-lo: de uma só vez, ele o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada, uma configuração resultante; uma “síntese não tautológica”, conforme diz muito bem Rolf Tiedeman⁷⁸. E não mais teleológico que tautológico, aliás⁷⁹.

Então, compreendemos que a imagem dialética – como concreção nova, sintoma da memória – é exatamente o que produz a história.

Ainda em *La ressemblance par contact* (2008), Didi-Huberman afirma que é sem dúvida na obra de Aby Warburg que se deve ler as primeiras formulações decisivas que concernem essa junção anacrônica de tempos heterogêneos reunidos no momento mesmo no qual o objeto visual insere a questão de fazer parte da história da arte. Num ensaio famoso sobre o retrato florentino do século XV, Warburg ousou introduzir na noção de Renascimento – palavra que, abusivamente,

⁷⁷ Conforme a expressão de FÉDIDA, P.. “Passé anachronique et présent réminiscent: Epos et puissance mémoriale du langage”. *L’écrit du temps*, n. 10, 1985.

⁷⁸ TIEDEMANN, Rolf. **Études sur la philosophie de Walter Benjamin**, op.cit., p. 157.

⁷⁹ Didi-Huberman explica que isso foi dito para evocar o ultrapassar, o ir além benjaminiano dos conceitos de “progresso”, como de “declínio”. Cf. BENJAMIN, Walter. “Paris, capitale du XXème siècle”. In: _____. **Passagens**. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron et alli. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 476-477, e LÖWY, M.. “Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l’expérience perdue”. In: WISMANN, H. (ed.). **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Le Cerf, 1986, p. 629-639.

continua a ser empregada significando um retorno à “pureza” antiga – uma impureza fundamental: uma impureza justamente ligada aos procedimentos da *empreinte* (sob a forma de moldagem). Uma impureza que obrigava o historiador a tornar-se antropólogo e a complicar singularmente seus próprios modelos de evolução, transmissão ou “progresso” das artes. Essa impureza subitamente deixava ver, na beleza expressiva e *moderna* dos rostos pintados por Ghirlandaio, o gesso frio das máscaras funerárias *romanas*, a terracota dos *Etruscos* e a cera votiva das devoções *medievais*. Todos os tempos se acotovelavam, se contradiziam como muitos sintomas, nessas imagens trabalhadas por Warburg, promovendo algo para além dessa muito plácida “tradição iconológica” que se lhe atribui: um modelo contemporâneo e próximo daquele feito por Freud, um modelo complexo denominado por ele de *Nachleben*.

Não apenas as *empreintes* aparecem elas próprias como “coisas” ao menos anacrônicas – se são mesmo esse “presente reminiscente”⁸⁰, visual e tátil, de um passado que não pára de “trabalhar”, de transformar o substrato no qual imprimiu sua marca –; mas ainda o recurso, pelos artistas, aos procedimentos de *empreinte* coloca sempre em obra uma complexidade do tempo que é necessário, a cada vez, interrogar novamente. O ponto de vista anacrônico – para além do historicismo tradicional – deveria ter como tarefa trazer ao dia essa complexidade mesma: compreender a dinâmica das “sobrevivências” em jogo; descrever como, numa obra produzida pela *empreinte*, o *imemorial* de um *savoir-faire* encontra, uma prática *atual* para formar um relâmpago, uma constelação, a “imagem dialética” de um objeto anacrônico ou, para dizê-lo de uma maneira nietzscheniana, de um objeto *inatual*. Para tanto, faz-se necessário escutar a sugestão de Carl Einstein: partir da “situação atual”, analisar no que o “processo artístico atual criou uma história” – uma possível história da *empreinte* – a partir de seus próprios desvios pelo anacronismo.

Partir da “situação atual”, portanto. Mas qual seria essa “situação atual”? Todos parecem concordar sobre sua natureza de “crise”, alguns para enterrar cnicamente o prego de uma morte generalizada de valores, outros para bradar à decadência, à perda de tudo, e, portanto para falar num “retorno aos verdadeiros valores” de outrora. Nada de mais lodoso, nada de mais nauseabundo do que esse debate. Se é verdadeiro, conforme propõe Georges Bataille, que toda questão é antes uma “questão de emprego de tempo”, então faz-se necessário, num tal

⁸⁰ Cf. modelo proposto em psicanálise por FÉDIDA, Pierre, op. cit., p. 23-45.

debate, interrogar os *modelos temporais* que permitem justamente pronunciar as palavras “crise”, “morte”, “perda” ou “decadência”. Acima de julgamentos de valores, é na realidade uma *certa noção da origem*, que organiza a forma mesma – a forma dual – na qual se confrontam, numa simetria impressionante, o pós-modernismo e o anti-modernismo de nossa “situação atual”.

Um índice impressionante dessa simetria – índice que, além disso, projeta-nos no coração mesmo do problema da *empreinte* – reside no uso universal que é feito do texto famoso de Walter Benjamin sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Esse texto segundo Didi-Huberman é historicamente falso, já que a reproductibilidade técnica das imagens, notadamente sua reproductibilidade fotográfica, teria atingido a noção de arte no seu centro mesmo, que é sua unicidade; ela teria feito desaparecer qualquer qualidade de “original”, qualquer *aura*, qualquer valor cultural. Ela seria o signo *mecanizado*, o “signo dos tempos” da arte do século XX. Por si próprio, esse resumo é suficiente para juntar as duas atitudes que Didi-Huberman havia acima evocado. A primeira atitude consiste em extrapolar sobre o “declínio do original”, do qual falava Benjamin, e aí *reivindicar uma perda da origem*, portanto do sentido em geral (faz-se necessário, para isso, abater diretamente sobre a ordem de realidade técnica que supõe a noção de *original* uma noção de ordem metafísica, a *origem* “no sentido clássico”, que Derrida criticara). Trata-se, nessa reivindicação de uma “perda de origem”. Trata-se desde já de reivindicar nessa nostalgia da origem um ponto de vista anti-modernista considerado como reduzir ao silêncio toda a “inautenticidade” moderna da inumana reprodutibilidade técnica⁸¹.

Essa alternativa de pontos de vista é muito simétrica – muito pouco dialética – para ser realmente pertinente. Ela se fundamenta por um lado em operações teóricas triviais, lugares comuns filosóficos, julgamentos de exclusão. Ela contrasta singularmente, observa Didi-Huberman, com a atitude do próprio Benjamin que, no momento em que emitia a hipótese do “declínio da aura”, emitiu também a hipótese

⁸¹ Cf. CLAIR, J., 1983, p. 24: “A obra é presa de uma secularização: derogada de sua eternidade, ela cai no cotidiano; a arte não é mais do que uma forma degradada da religião. Mas também, é o ato cotidiano que é hipostasiado: o cultural torna-se a forma exaltada da vida. Nessa igualação dos níveis, se a primeira perde sua *aura*, conforme havia bem observado Benjamin, é o segundo doravante – fenômeno mais nefasto talvez ainda – que tende a se revestir. [...] Nada distingue em qualidade as obras, os objetos ou o menor *artefato*”.

concomitante de sua sobrevivência no seio mesmo das imagens reprodutíveis⁸². Didi-Huberman sugere que Benjamin havia, desde 1928, proposto *repensar a noção de origem* em bases completamente diferentes daquelas que lhe são atribuídas em geral. A origem metafísica a ser desconstruída, a origem cujo anti-modernismo escande a nostalgia crispada – essa origem é sempre a mesma, sempre também trivial: é a *origem-fonte*, aquela que Benjamin fustigava no neo-kantismo de Herman Cohen, aquela que Marc Bloch deveria fustigar, por sua vez, no quadro metodológico de sua *Apologie pour l'histoire*⁸³.

Benjamin não renunciou, portanto a intitular sua obra de 1928 *Origem do drama barroco alemão*. Acontece que à “origem-fonte” havia se substituído nesse meio tempo uma noção, de outro modo pertinente, que Benjamin havia esboçado evocando a imagem do “turbilhão no rio”, espécie de sintoma escorregadio, de catástrofe interna ao desenvolvimento do tornar-se: um salto, uma *crise de tempo*, que sobrevinha na ritmicidade de uma destruição e de uma sobrevivência, de um Agora e de um Outrora. Tal é a *origem-turbilhão* reivindicada por Benjamin⁸⁴. Ela não é sem relação com o que, mais tarde, seria definido

⁸² BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1936). In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (*Obras escolhidas*, v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 149-150 e 182: “*Na fotografia, o valor de exposição começa a refluir sobre toda a linha o valor ritual. Mas esse não cede o terreno sem resistir. Ele retira-se num último entrincheiramento: a face humana. Não é por acaso que o retrato encontra-se como sendo o objeto principal da primeira fotografia. O culto da lembrança dos seres amados, ausentes ou defuntos, oferece ao sentido ritual da obra de arte um último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto humano, em antigas fotografias, a aura parece lançar um último brilho. [...] Se a aura existe nas fotografias primitivas, por que não no filme?*” Sobre a interpretação abusiva, segundo Didi-Huberman, do *declínio* da aura (que supõe memória e sobrevivência) como *morte* da aura (que elimina a memória). O debate viria também enriquecer as reflexões de PANOFSKY, E. . **Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art**. Tradução para o francês de H. Joly. Paris: Gallimard, 1983, p. 45-55.

⁸³ BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**, op. cit., p. 43-44. BLOCH, M. **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien** (1949), edição É. Bloch. Paris: Armand Colin, 1993, p. 85-89.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**, op. cit., p. 43-44: “A origem, mesmo sendo uma categoria inteiramente histórica, não tem nada a ver com a gênese das coisas. A origem não designa o tornar-se do que nasceu, mas do que está nascendo no tornar-se e no declínio. A origem é um

pelo autor como “imagem dialética”⁸⁵. Em suma, a origem assim entendida não é a “coisa” de onde tudo provém: antes um anacronismo, um processo de desvio dialético. Uma interrupção da própria história, sua *abertura* ao mesmo tempo vulnerável (desfigurante) e reveladora (portadora de um efeito de verdade).

Parece então urgente matizar os efeitos maníacos ou depressivos suscitados na história da arte por uma leitura – ela própria sem nuances – do ensaio benjaminiano sobre a reprodutibilidade técnica das imagens. Procurando “abrir” um ponto de vista anacrônico – um ponto de vista que não seja nem arquetípico nem modernista, nem pós-moderno, nem anti-moderno –, o que se faz é recusar a alternativa oferecida hoje às vias da crítica da arte. Essa recusa é também, segundo Didi-Huberman, o próprio objeto que se impõe: o processo de *empreinte é contato com a origem* ou então *perda da origem*? Ela manifesta a autenticidade da presença (como processo de contato) ou ao contrário a perda de unicidade que leva consigo sua possibilidade de reprodução? Ela produz o único ou o disseminado? O aurático ou o serial? O parecido ou o dessemelhante? A identidade ou o inidentificável? A decisão ou o caso? O desejo ou o luto? A forma ou o informe? O mesmo ou o alterado? O familiar ou o estranho? O contato ou o desvio?... Didi-Huberman diria que a *empreinte* é a “imagem dialética”, a conflagração de tudo isso: algo que nos diz tanto o *contato* (o pé que se enterra na areia); algo que nos diz tão bem o contato da perda como a perda do contato.

Mas “partir da situação atual”, não significa apenas fazer caso de uma determinada ordem do discurso. É também confrontar essa ordem do discurso com os objetos que ele pretende tratar. Ora, há quem represente, em todos os pontos de vista, o papel de um operador comum, de um lugar cardinal de onde convergem as principais linhas de tensão. Trata-se do trabalho de Marcel Duchamp: ainda mais comentado, ainda

turbilhão no rio do tornar-se, e carrega no seu ritmo a matéria do que está parecendo. A origem não se deixa jamais conhecer na existência nua, evidente, do factual, e seu ritmo só pode ser percebido numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida de um lado, como uma restauração, uma restituição, por outro lado, como algo que é mesmo inacabado, sempre aberto”.

⁸⁵ A seção N do Livro das Passagens (intitulada “Reflexões teóricas sobre o conhecimento, teoria do progresso”), na qual Benjamin expunha sua noção da imagem dialética, foi pensada por ele como estritamente equivalente ao “Prefácio epistemo-crítico” da *Origem do drama barroco alemão*, no qual ele havia exposto sua noção de “origem-turbilhão”. Cf. BENJAMIN, W.. **Passagens**. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron et alli. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 473-507.

mais utilizado do que o texto benjaminiano sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte⁸⁶. Ainda mais potencialmente experimentado como aposta do debate, não apenas sobre a arte do século XX, mas ainda sobre a questão da obra de arte em geral.

Pode-se ainda olhar – pode-se ainda expor – *Feuille de vigne femelle*. Esse pequeno objeto de gesso galvanizado, realizado por Duchamp em 1950, tornou-se bem familiar dentre os especialistas da arte moderna. Ele adquiriu uma inegável polivalência, podendo ser alternadamente mostrado como forma sexual, paradigma de erotismo⁸⁷, e como exemplo de “gelo do paradigma”, seja como algo “bem mais mortal do que a própria Anti-Forma”⁸⁸. Diz-se que se trata da *empreinte* em negativo do sexo feminino. Mas, se for considerado apenas por um único segundo, parece-se tão pouco com um sexo feminino que o olhar do curioso – como sempre ávido do referente, da coisa representada – dele se afastará rapidamente. Aos olhos do historiador, ao contrário, esse objeto só reenvia à componente erótica dos trabalhos de Duchamp; enquanto *empreinte*, enquanto antecipação direta sobre a realidade, não é sem relação com o que tanto fascina, com o que tanto exaspera em Duchamp, Didi-Huberman quer dizer o *readymade*.

Desde esse momento – desde que essa palavra foi pronunciada –, o pequeno objeto de gesso encontrar-se-á infalivelmente tomado no torno de uma nova simetria, equivalente àquela descrita acima por Didi-Huberman: uma forma dupla na qual se confrontam dois valores de uso da lição duchampiana, dois valores de uso dessa suposta *origem da perda de origem* que constitui no século XX o momento *readymade*. A primeira atitude consiste em reivindicar a *perda de origem*, que Duchamp terá consumado na sua “condenação à morte” da “profissão tradicional”, ou seja, das condições seculares do trabalho artístico: ao *objeto* substituiu-se a *frase* – uma frase que investe “não importa o quê”

⁸⁶ Faz-se necessário relembrar logo que essa posição essencial da obra de Duchamp não havia escapado ao próprio Benjamin, que aí via já um *double bind* sobre o olhar e o estatuto da obra de arte: “[...] assim que um objeto é olhado por nós como uma obra de arte, ele pára absolutamente de funcionar como tal. [...] Cada qual é livre para ver as manifestações de decadência. Mas elas podem também ter valor de diagnóstico”. BENJAMIN, W.. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 179-180.

⁸⁷ Cf. BERNADAC, M.-L. et MARCADÉ, B.. **Fémininmasculin: Le sexe de l'art** (catálogo da exposição do Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou) Paris: Gallimard, 1995, p. 26.

⁸⁸ KRAUSS, Rosalind, and BOIS, Yve-Alain. **Formless: a user's guide**. New York: Zone, 1997.

do estatuto artístico. Ao *fazer* substituiu-se a *enunciação* de uma espécie de lei – uma “lei da modernidade [que] só diz uma coisa: faça não importa o quê”⁸⁹, abrindo dessa forma um campo desconcertante, rico em paradoxos, para toda reflexão estética. A segunda atitude consiste não apenas em *chorar a perda da origem* supostamente instaurada por Duchamp, mais ainda dedicar às injúrias sua “obra”, sua “desastrosa posteridade”.

Considero a “semelhança por contato” essencial no que concerne às máscaras mortuárias. O processo que envolve a *imago* é essencialmente uma “semelhança por contato”. *Igitur*, ao deitar-se nos túmulos de seus ancestrais, envolve-se nesse contato, toma a forma dos ancestrais, na poeira dos jazigos, assim como *Thomas l’Obscur* que cava seu túmulo e envolve-se na semelhança da morte, torna-se *imago*, pois ele estaria vivo? ele estaria morto? Ou *ni l’un, ni l’autre*? Não se sabe, mas pode-se dizer que é o Neutro que aqui predomina, assim como em *Igitur*, e com a personagem J. de *L’Arrêt de Mort*, quando, próxima à morte, retoma os traços do rosto de sua juventude, ou seja, igualmente o Neutro e a semelhança por contato.

2.3 GENEALOGIA

*“Quand il décapite la monstrueuse Medusa,
[Persée] ne regarde pas seulement la fin du
monde alors connu;
quand [il] regarde le miroir du bouclier
d’Athéna,
nous devons réaliser qu’il ne regarde pas
seulement dans le pays magique de l’étranger,
mais que ce faisant il se regarde aussi directement
lui-même”.*
(In: Napier, 1992: 111, T.d.A.)⁹⁰

A palavra máscara vem do latim *mascha*, feiticeira ou “rosto amedrontador”. Na gruta de *Trois-frères*, nos Midi-Pyrénées, pinturas pré-históricas mostram homens com máscaras. A pintura representa dois homens, o primeiro com uma máscara de bisão parecendo tocar um instrumento, o segundo seria um xamã em transe com uma máscara

⁸⁹ DUVE, Thierry de. **Au nom de l’art: pour une archéologie de la modernité**. Paris: Minuit, 1989, p. 118.

⁹⁰ WASTIAU, Boris. **Medusa en Afrique. La sculpture de l’Enchantement**. Genebra: 5 Continents Éditions, 2008.

batendo com os chifres. A máscara pode ser familiar, insólita, afetada, expressiva, hilária ou imóvel, amedrontadora ou tranquilizadora, articulada, espetacular ou modesta, antropomórfica, zoomórfica ou híbrida. Pode ser composta de madeira, de têxteis, de lãs, de terracota, de ouro, de pedra, de metal, de tela, de plástico etc.⁹¹

A relação da máscara com o caráter assombroso e mesmo vertiginoso da morte leva em conta uma contradição: a morte é de um lado um fenômeno acidental que tem dimensões metafísicas ou mesmo dimensão alguma, sendo, por outro lado, um acontecimento familiar, natural – ao mesmo tempo uma abstração e uma realidade empírica. A análise do tratamento artístico da morte deve levar em conta diferentes tipos de imagem: trata-se ora de mortes verdadeiras, de indivíduos singulares e, portanto de arte e de função funerária, ora de imagens de mortos imaginados considerados como motivos picturais, figuras da morte, mais ou menos alegorizadas.

Os túmulos e cemitérios da Antiguidade são marcados por pinturas, esculturas e inscrições, e nesse contexto já aparecia o fascínio pela máscara mortuária. A máscara, presente em todas as religiões e em todos os sistemas filosóficos, espécie de subterfúgio teológico, permite materializar o face-a-face entre o homem e Deus, última e impossível fascinação. Heinrich Schliemann em 1876 descobriu nas escavações da Acrópole de Micenas as primeiras máscaras em ouro do mundo helênico destinadas a cobrir os rostos de determinados defuntos, notadamente dos reis Micênicos – entre elas a Máscara de Agamenon, com sua expressão ao mesmo tempo severa e nobre.

A Civilização Micênica (do século XVI ao XII a. C.) é reportada por Homero na *Ilíada* e por Sófocles, Ésquilo e Eurípedes nas tragédias que concernem a família dos Atréides, composta por personagens como Agamenon, Eletra, Orestes, dentre outros. Henrich Schliemann, que descobrira Tróia, explora os sítios de Micenas e de Tyrinthe, realiza a aproximação dos relatos da *Ilíada* e atribui o nome de Agamenon a uma das máscaras funerárias encontradas no sítio de Micenas. Essa máscara dataria do século XVI a. C., ou seja, três séculos antes da Guerra de Tróia. Todavia, as pesquisas da arqueologia moderna deixam dúvidas sobre a referida máscara apontando que ela dataria de 1550-1500 a. C., ou seja, três séculos antes do período em que Agamenon teria vivido⁹².

⁹¹ Cf. **Antike Kunst: revue d'archéologie classique**, v. 52. Reinach, 2009.

⁹² A máscara de Agamenon está exposta atualmente no Museu Nacional de Arqueologia de Atenas sob o número NM 624.

Na Grécia Antiga, numerosas máscaras eram edificadas em honra de determinadas divindades. Outras máscaras, como as do teatro, devem sua origem ao culto de Dionísio. Rapidamente a máscara integra-se na tragédia e na comédia. Das máscaras, sobreviveram apenas aquelas em terracota que serviam para honrar os rostos dos mortos, como também para decorar suas casas. Mesmo não fazendo parte dos doze deuses do Olimpo, Dionísio faz-se muito presente no mundo helênico. Sua vida e suas aventuras inspiram a criação do drama satírico, da tragédia e da comédia. Ele encontra sua expressão no delírio e nas artimanhas da máscara.

Outras máscaras, como o *Gorgoneion*, serviam para afastar influências maléficas. Em *De La Mort dans les Yeux*⁹³, Jean-Pierre Vernant analisa três divindades da mitologia grega, ligadas por uma similaridade, o uso de máscaras. Medusa é uma das três Gorgonas (ou Gorgô) juntamente com Esteno e Euriole. Ele também evoca a deusa Artemis que, sendo deusa da caça, define um limite entre o mundo selvagem da infância e o mundo estruturado dos adultos. Gorgona Medusa, a terceira divindade analisada, é a Gorgona que representa o horror, a alteridade no que tem de grotesco e ameaçador, sem, todavia esquecer que ela demonstra uma figura pintada no escudo de Atena sob a forma de *gorgoneion*.

As Gorgonas são feias, ameaçadoras, e muito poderosas, sendo-lhes possível petrificar quem as olha. Das três Gorgonas, apenas Medusa é mortal. Ela será degolada por Perseu, que usará sua cabeça pendurada no seu escudo para tomar sua capacidade de fascinação, e torna-se apenas esta cabeça, cortada de todo o corpo, uma espécie de máscara, denominada *Gorgoneion*. Essa representação de cabeça de Medusa⁹⁴ só

⁹³ VERANT, Jean-Pierre. **La Mort dans les Yeux. Figure de l'Autre en Grèce Antique**. Paris: Hachette Littératures, 1998.

⁹⁴ **Cabeça de Medusa**: Caravaggio pintou o retrato da Cabeça de Medusa, célebre óleo sobre couro sobre um escudo, 1598-99. Galeria degli Uffizi, Florença. Medusa e o artista têm em comum o poder de fixar as pessoas, de imobilizá-las numa rocha ou sobre a tela numa imagem atemporal, ou seja, o pintor assombrou seu modelo para a eternidade. A Cabeça de Medusa faz parte de um movimento pictural denominado *Vanitas*, que teve seu apogeu em Florença, durante o Renascimento. A *vanitas* consistia de uma natureza morta com elemento simbólico alusivo ao tema da caducidade da vida. Essa denominação *vanitas* deriva da frase bíblica *vanitas vanitatum et omnia vanitas* e como o *memento mori* é um aviso ao caráter efêmero da existência humana. Esse gênero pictórico aconteceu também nos Seiscentos, estritamente correlato com a precariedade no continente europeu após a Guerra dos Trinta Anos e ao

pode ser vista de frente, ela não poupa nenhum ser humano de seu olhar que petrifica. Seu rosto é sonoro, solta gritos agudos, inumanos, gritos de morte, sofrimentos noturnos, e as serpentes que lhe pertencem rangem os dentes. Vive no escuro, sob a terra, e é ligada aos terrores noturnos. Seu papel é o de cuidar da entrada do reino dos mortos, impossibilitando a entrada de qualquer ser vivo. Encontra-se, portanto entre o limite entre a vida e a morte. Ela representa a alteridade radical, o impensável e indizível, aquela que projeta tudo para baixo.

A *Gorgoneion* é, portanto, uma máscara, mas uma máscara que não se pode usar. Só de olhá-la, o olhar é tomado por ela. De sua confrontação nasce a fusão entre o si mesmo e o absolutamente outro. Seu olho fixo é o contrário do olhar. Numa perfeita simetria, ela deixa o ser humano imóvel, sem sentidos, como um duplo dela mesma. Ela torna-se o reflexo do fantasma de quem a olha. Ele torna-se desde então um humano no além, um humano no mundo da noite da Gorgona.

Na antiguidade romana, no teatro, apenas os atores da comédia usam máscaras, representando personagens diversos – Maccus o porco estúpido, Bucco o guloso esperto, Pappus o avô avaro, ou Dossenus o corcunda. Por volta de 105 a. C., os jogos de circo tornam-se públicos, e os combates de gladiadores multiplicam-se nos circos diante de uma multidão exultante. Os gladiadores enfrentam-se até a morte e usam máscaras de metal ou de madeira frequentemente amedrontadoras. Essas máscaras tinham uma função de proteção ou intimidação.

No Egito antigo, a máscara era símbolo de renascimento e de sobrevida no além, servindo para cobrir múmias. Inicialmente compostas de gesso e pintura, as máscaras apresentam-se muito

flagelo da epidemia de peste. Cf.: LORQUIN, Olivier e LORQUIN, Bertrand. **C'est la vie! Vanités – De Pompeï à Damien Hirst**. Zanardie: Zanardi, 2010. Tradução do italiano para o francês de Renaud Temperini. Há um afresco de Masaccio, que ilustra muito bem o que se denomina *vanitas*. Trata-se da tela *Trindade*, pertencente à Igreja *Santa Maria Novella* de Florença. No afresco, encontra-se Cristo crucificado acima, e abaixo, a imagem de um esqueleto estendido no sepulcro e falando à humanidade futura. Essa pintura traz consigo o termo de um longo processo histórico que havia atravessado toda a Idade Média para ver sua conclusão no Renascimento. O esqueleto que fala no afresco de Masaccio é o próprio homem, a humanidade que Cristo veio redimir, segundo a doutrina cristã, mas trata-se também do homem universal, não necessariamente cristão, que medita sobre a imagem da morte e previne todos os seus semelhantes contra a caducidade e a vaidade das coisas humanas. Fica-se impressionado com o que diz esse esqueleto: “Fui o que vós sois e o que sou, vós o sereis também”.

grosseiras durante o Império Médio, mas aos poucos embelezam-se e tornam-se mais trabalhadas. No novo Império, as máscaras egípcias tornam-se verdadeiros tesouros de joalheria, sendo o mais belo exemplo a magnífica máscara de *Toutânkhamon*, com mais de 10 quilos de ouro e de pedras preciosas.

É muito discutida a hipótese de que a ideia das máscaras micênicas foi importada do Egito. Günter Kopcke localiza o tipo e as características de estilo das primeiras máscaras micênicas da região do Egeu (Cyclades ou Creta). A opinião dele sobre o tópico que nos interessa é que a ideia das máscaras funerárias pode vir, originalmente do Egito, mas os habitantes das ilhas do Egeu, aos quais ele atribui a criação dos tipos vistos nas primeiras máscaras micênicas, teriam desempenhado um papel importante na transmissão da ideia a Micenas. Este ponto de vista leva à conclusão de que máscaras de folhas de ouro foram inventadas em Micenas e que o estímulo para a criação teria sido uma informação indireta sobre um costume do Egito.

Na civilização maia, a máscara era utilizada como no Egito, ou seja, como um objeto funerário para cobrir rostos dos corpos mumificados. Assim, no sítio de Palanque, o arqueólogo Alberto Ruz Lhuillier descobriu um esqueleto cujo rosto estava coberto por uma máscara de jade. Além de seu significado funerário, os maias utilizavam a máscara como um elemento ornamental para representar as forças da natureza e os seres sobrenaturais divinos.

O uso de máscaras funerárias de ouro ficou conhecido em 1837, com a publicação de uma máscara de ouro que foi encontrada em um túmulo perto de Pantikapaion.⁹⁵ Essa máscaras aparecem apenas em períodos limitados e em locais específicos. Os exemplos mais remotos conhecidos são as máscaras de ouro Micênicas, descobertas com outros achados de Schliemann em 1876. Cinco delas vieram de determinados túmulos, enquanto que uma sexta foi encontrada em quatro pedaços distintos, que cobriam a face de uma criança noutro túmulo. Uma outra máscara de *electrum* (liga de ouro e prata) foi descoberta mais tarde. Elas são todas interpretadas como masculinas, com a possível exceção

⁹⁵ Hoje em dia se sabe, através de achados em escavações, que cobrir partes da face dos mortos com uma folha de ouro, bocais ou folhas de ouro utilizadas para cobrir os olhos, era realmente um costume muito antigo. Um predecessor deste tipo de folha é conhecido desde a era neolítica, através das folhas de ouro simbólicas encontradas em máscaras de argila em três túmulos em Varna. Bocais funerários também são conhecidos desde o terceiro milênio a.C. e continuaram a ser encontrados em vários locais até o III século d.C..

de uma ou duas encontradas noutra tumba. Além das máscaras de Micenas, foi encontrada uma folha quase retangular nos restos dos ossos da face de um homem em um túmulo em Mouliana em Creta, datada do antigo período Minóico. A folha tem uma depressão no meio, evidentemente feita para encaixar o nariz.

As descobertas expressivas depois do período Micênico ocorreram durante os meses finais da Primeira Guerra Mundial e alguns meses mais tarde nos túmulos Arcaicos em Trebenishte, Norte do Lago Ohrid. Máscaras de ouro foram encontradas, sendo as três primeiras destas de homens e a quarta de uma mulher. Da mesma oficina que produziu este grupo, existe também uma quinta máscara, talvez de um túmulo de uma mulher, que foi encontrada em fragmentos em Petilep, na área de Beranci, a oeste de Trebenishte. Houve ainda a importante descoberta dos túmulos em Sindos, em 1980. Um número igualmente impressionante de máscaras de ouro e folhas faciais de ouro foram recentemente descobertas em túmulos arcaicos em Archtontiko perto de Yiannitsa, no Distrito de Pella. Uma destas máscaras é a máscara arcaica mais antiga que se conhece, de um túmulo previamente datado de aproximadamente 560 a.C..

Alguns outros exemplos arcaicos são produtos de uma escavação ilegal e foram aparentemente encontrados em túmulos Macedônios. Estes incluem a máscara de ouro na coleção Stathatos, a máscara na Galeria de Arte Walters, em Baltimore, e duas outras que apareceram no mercado de antiquários. Outra máscara, reportada como tendo sido encontrada em Boeotia, previamente na Coleção de J. Naue, está agora no Museu de Ashmolean, datada inicialmente do período Micênico. As pálpebras grossas fechadas, o nariz pequeno e até a forma da boca na folha de Naue são comparáveis às feições de uma das máscaras de ouro de Sindos, e a sua forma retangular também lembra folhas de ouro dos tempos Arcaicos.

Depois do período Arcaico, as máscaras de ouro fazem nova aparição nos períodos Helenístico e Romano, principalmente na região Siro-Palestina. Como a maioria das máscaras neste grupo provém de escavações ilegais, a ordem cronológica é problemática. Duas máscaras, menores que o tamanho natural, de procedência desconhecida e atualmente em Berlim, podem ser mais antigas, é o que parece pelas comparações feitas por Greifenhagen com os figurinos de argila helenísticos do Egito. Uma máscara de Tartus, na Síria, agora em Mainz, pode talvez ser datada do século I a.C., ou I d.C..

Há uma máscara de ouro no Louvre, proveniente da Fenícia, extraordinariamente fina, mostrando o cabelo acima da testa semelhante

nos detalhes ao estilo de cabelo dos retratos de Trajan. A famosa máscara de ouro em Hamburgo, provinda da região de Sidon, foi encontrada em 1914. Uma máscara da coleção de Openländer é relatada como sendo similar. A máscara de Nineveh, do século II d.C., tem forma da folha, praticamente trapezoidal, com nariz longo e estreito, olhos abertos com uma linha curva elíptica representando as pálpebras, e as sobrancelhas delineadas como uma linha reta.

A famosa máscara de Hermitage, de um túmulo em Glinishche, perto de Pantikapaion, foi datada pelos achados associados como sendo do século III d.C. Acredita-se que foi feita de uma fôrma de gesso e que os olhos, mostrados abertos com as íris representadas por buracos redondos, foram feitos subsequentemente. As informações relacionadas aos objetos recuperados de ouro, a máscara de Olbia em Hermitage, são limitadas, portanto fica difícil precisar a data. Os olhos estão abertos com as íris redondas delineadas. Uma máscara na coleção de Nelidow de Sidon tem uma face perfeitamente oval. Os olhos estão fechados e uma série de curvas espirais emolduram a parte superior da testa, lembrando detalhes comparáveis ao estilo de cabelo de mulheres do século III d.C..

Em geral, o material conhecido até hoje pode ser organizado cronologicamente em três grupos: máscaras da Era do Bronze (totalizando sete de Micenas), máscaras Arcaicas (um total de 20, incluindo aquelas conhecidas até agora de Archontiko no Distrito de Pella) e máscaras do final do período Helenístico e Romano (mais de 30).

Além das máscaras de gesso Neolíticas de Jericó, as máscaras do Velho Reinado Egípcio e as máscaras no Novo Reinado, as máscaras de gesso e argila se estenderam sobre um longo período que vai do século VIII a.C. até o século IV d.C., e são conhecidas da região a oeste de Altai da Sibéria; máscaras de argila dos séculos VI e VII a.C. foram encontradas em Tharros na Sardenha, e máscaras Arcaicas de bronze em Chiusi na Toscana, assim como em Kleinklein na região de Steyr na Austrália. Máscaras de ouro e prata da era Cristã são conhecidas no México, Costa Rica, Peru, Quirguistão, Sião e Camboja, e algumas de madeira nas ilhas Aleutian no Alasca.

Enquanto as máscaras de ouro e folhas de ouro usadas em vez de máscaras para cobrir a face não haviam existido antes do século VI a.C., os bocais já tinham aparecido na região norte da Grécia, no final do século VIII e no século VII a.C. Portanto, o costume de cobrir parte da face começou bem antes do período dos cemitérios de Sindos e Trebenishte. Vale observar que os primeiros bocais de ouro, que podem

ser datados anteriormente ao século VI a.C., vêm de oito sítios ao redor do recesso do Golfo Termaico e de Amphaxitis, ao longo do leito dos Rio Axios e Gallikos, portanto, de uma área onde a penetração Grega (do sul) é evidente, pelo menos comercialmente, até mesmo em tempos Macedônios.

O sítio mais ao norte com achados deste tipo é em Tsaoussitsa, onde Casson escavou um número considerável de túmulos que continham, entre outros achados, sete bocais de ouro de sepultamentos do final do século VIII e do século VII a.C.. Durante o período que se seguiu, o cemitério evidentemente continuou em uso, pois alguns túmulos podem ser datados do século VI a.C. Os outros cemitérios datados do final do século VIII ou do século VII até os séculos VI e V e continham bocais de ouro, se localizavam na mesma região, em Stavrouspolis no distrito de Tessalônica. Um bocal de ouro geométrico foi encontrado em uma das cistas em Palaio Gynaikokastro na prefeitura de Kilkis, leste do Axios, mais ao sul do cemitério dos túmulos de 'Perivolos' na mesma área, e aproximadamente à mesma distância do Rio Tsaoussitsa. Estes dois sítios muito provavelmente serviram a mesma rede de estradas. Dois bocais de ouro igualmente antigos na coleção Kanellououlos parecem ter vindo das mesmas áreas mencionadas acima. Outros exemplares similares foram encontrados recentemente no cemitério oeste de Archontiko no distrito de Pella.

Os objetos de todos estes sítios indicam que o costume dos bocais de ouro foi introduzido de fora desta área, pelo Golfo Termaico, e daí se espalhando ao longo do Rio Axios até o Iron Gates. O bocal de ouro é uma prática oriental que chegou na Macedônia talvez pelo Rhodes, onde existem bocais dos meados do século VIII e do século VII a.C. Isto não exclui a contribuição dos Eubeios, que eram ativos não apenas nestas regiões e em Chipre, mas também com contatos no norte da Grécia. De Rhodes e Eubeia provêm folhas de ouro com motivos decorativos conhecidos também nos antigos bocais Macedônios.

2.4 PLÍNIO

As figuras do crânio e da máscara, essas ausências-presenças, obcecaram a história da arte, todas as civilizações e culturas envolvidas. Objeto de fascinação ou encantamento, de repulsão ou de meditação, categorizadas como *Vanitas* ou *Memento Mori*, para os crânios, foram representadas por anônimos mosaístas de Pompéia até os litógrafos de danças macabras medievais, passando pelos pintores holandeses da Reforma, por Picasso, Van Gogh, Cézanne, chegando aos agentes

provocadores da arte contemporânea, da qual Daniel Hirst é o mais célebre.

O crânio e a máscara olham-nos com seus olhos escancarados, fazendo-nos apoiar-nos sobre a questão da transcendência ou do nada (néant). Trata-se de um espelho fatal.

Images d'images, ombres portées du "rêve d'une ombre" qui passa, peintures: avec ceux nous traversons les ombres et les rêves – l'ombre où la mort se ramasse, le revê que la vie condense – pour revenir au point de départ magiquement adressé: um regard qui n'est ni question ni réponse mais silence et arrêt, témoin muet de ce qui fut⁹⁶.

Com Plínio o Velho, incia-se a história da arte. Entretanto, para ele esse fato significou uma regressão. Ele denuncia o fim da pintura que se assemelhava ao rosto, considerada digna, dotada de uma transmissão, aquela das efígies mortuárias, das máscaras, ou de retratos inseridos nas múmias e realizados sobre o rosto do morto. Essa semelhança, obtida por impressão (*empreinte*), designada pelo termo *Imaginum pictura*, consistia da arte da imitação no sentido atual. A *Imaginum pictura* não era um retrato, mas a *imago*, ou seja, um rito de semelhança que Plínio designava por pintura.

Jean-Luc Nancy⁹⁷ faz considerações entre o retrato e a máscara mortuária. O retrato servindo para guardar a imagem na ausência da pessoa, seja essa ausência por distanciamento ou por morte. Ele representa a presença da ausência, uma presença *in absentia* que não é, portanto apenas carregado dos traços, mas capaz de apresentar a presença enquanto ausência: de evocá-la (até mesmo invocá-la), e também de expô-la, de manifestar o distanciamento aonde permanece essa presença. O retrato lembra a presença, nos dois valores da palavra "lembrança": ele faz com que volte da ausência, e rememora na ausência. É assim que o retrato imortaliza: ele torna o ser imortal na morte.

Mas mais exatamente talvez: o retrato imortaliza menos uma pessoa do que apresenta a morte (imortal) numa pessoa. Seria então a diferença essencial com a máscara mortuária, que apresenta o morto e

⁹⁶ BAILLY, Jean-Cristophe. **L'apostrophe muette**. Paris: Hazan, 1997, p. 165.

⁹⁷ NANCY, Jean-Luc. **Le regard du portrait**. Paris: Galilée, 2000, p. 53-55.

não a morte. A máscara toma a impressão do morto (a obra tocada pela morte), o retrato insere a própria morte na obra: a morte na obra em plena vida, em pleno rosto e em pleno olhar. A morte – ou a castração⁹⁸ –, isto é o que se reduz aos conceitos de “finitude” ou de “divisão”: a saída de si, a ex-istência, a ex-posição.

Georges Didi-Huberman⁹⁹ considera que o historiador de arte pensa frequentemente interessar-se apenas por objetos. Na realidade, relações organizam esses objetos, dando-lhes vida e significado. Antes, portanto, de falar sobre “imagem” ou de “retrato”, sugere Didi-Huberman que, por exemplo, se faça o questionamento histórico e crítico, das relações que constituem a própria existência. A mais fundamental dessas relações – a mais evidente, como também a mais impensada – é sem dúvida a relação de *semelhança* (*ressemblance*), da qual se compreende sem esforço que é essencial, praticamente e teoricamente, a toda história da arte (diz Georges Didi-Huberman, essencial ao ponto de *excedê-la*, tanto sendo verdadeira, que transpõe o campo epistemológico na medida mesma em que ela o sustenta, na medida mesma em que ela assume uma posição fundadora na inteligibilidade de cada objeto, de cada conjunto figurativo).

Parece então necessário avaliar o conteúdo dessa relação de semelhança ao ponto mesmo em que a história da arte constitui-se como discurso. Qual é esse ponto? Admitamos que não possa ser um ponto: pelo menos um sistema de pontilhados. Não procuremos nesse domínio como noutros, “a origem original”. Uma grande parte da literatura grega consagrada às artes figurativas desapareceu, de sorte que, desconhecemos quase inteiramente as primeiras “histórias da arte” ocidentais¹⁰⁰. De qualquer forma, ainda sobraram alguns pontos de referência. Todavia, poderíamos simplificar, sem abusar certamente, e dizer que a história da arte pode ter começado duas vezes, ou seja, nasceu uma vez com Plínio o Ancião, no ano 77 da nossa era (data da

⁹⁸ A relação do auto-retrato com mutilações ou decapitações de valor simbólico de castração é marcante através de toda a pintura. Cf. “Uma assinatura de Caravaggio”, artigo assinado “Aaaargh” (e referente entre outros a *Lebenstejn*), *Avant-guerre*, número 1, Paris, 1980, e KRISTEVA, Julia. **Visions Capitales**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le Temps**, op. cit., p. 59.

¹⁰⁰ Cf. REINACH, A.. **Textes grecs et latins relatifs à l’histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet** (1921), édition revue: A. Rouveret, Paris, Macula, 1985. Apud. DIDI-HUBERMAN, Georges. “La couleur d’écume, ou le paradoxe d’Apelle”, *Critique* v. XLII, 1986, n. 469-470, p. 606-629.

carta dedicatória da *História Natural* ao Imperador Vespasiano¹⁰¹); e nasceu uma segunda vez, quase quinze séculos mais tarde com Vasari. Esse último dedicou a obra *Vidas* a um Papa e “ao ilustre príncipe Cosimo de Medici”, em 1550.

Esses dois começos constituem um sistema. De um lado, o Renascimento vasariano apresentou-se como uma *repetição* desse “nascimento” romano da história da arte que Plínio encarnava apoderava-se para todos. A “História Natural” não cessara jamais de fornecer um modelo espontâneo aos discursos sobre a arte pictural ou escultural; o vocabulário vasariano apresentou-se bem como uma tradução literal das noções de Plínio¹⁰²; enfim, o *moderno* vasariano deu-se explicitamente como uma ressurreição do *antico* romano, para além dessa “idade sombria” imposta pela Idade Média aos olhos do historiador florentino. Mas, por outro lado – e além de um certo ponto de evidência no qual a leitura desses textos se mantém habitualmente –, o Renascimento vasariano terá procedido a um sub-reptício *desabamento* do “nascimento” pliniano da história da arte. Por ter permanecido despercebido, esse último ponto merece ser desenvolvido: a tradição humanista advinda dos meios acadêmicos dos séculos XVI e XVII infligiu toda a concepção profunda que se faz, ainda hoje, sobre a “imagem”, sobre a “semelhança”, da “arte” em geral.

Também o legado vasariano faz-nos ler frequentemente – e, como vamos constatar, traduzir – as palavras de Plínio segundo uma ordem de inteligibilidade que, nessa circunstância, trai completamente o sentido das proposições contidas na “História Natural” segundo as artes figuradas. A questão dessa queda pode ser apreendida através da diferença que, radicalmente, separa o projeto pliniano do projeto vasariano: onde Vasari inaugura um *regime epistêmico fechado* do discurso sobre a arte, ou seja, um regime segundo o qual a história da arte se constitui como o saber “específico” e “autônomo” dos objetos figurativos, o texto pliniano oferece ao contrário a arborescência enciclopédica de um *regime epistêmico aberto*, no qual os objetos figurativos são apenas uma manifestação, entre muitas outras, da arte humana. O que Plínio entende por “*ars*” (*artes*) é co-extensivo à “História Natural” inteiramente; consequentemente, a noção estética de “arte” não faz parte de sua primeira definição. Há “arte” cada vez que o

¹⁰¹ PLINE L’ANCIEN. *Histoire Naturelle*, I, 1-33, op. cit., p. 47-57.

¹⁰² Por exemplo: *ingegno* para *ingenium*, *studio* para *studium*, *invenzione* para *inventio*, *diligenza* para *diligentia*, *facilità* para *facilitas*, *sottigliezza* para *subtilitas*, *maestà* para *maiestas*, *venustà* para *venustas* e assim por diante.

homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza. A “arte” por excelência, no texto pliniano, é antes de tudo a medicina, à qual a “História Natural” consagra seus mais abundantes desenvolvimentos. Quanto à arte da pintura – no sentido que entendemos atualmente –, ela ocupa apenas uma parte do livro XXXV, no final do percurso de uma obra gigantesca.

O que Vasari entende por “artes” “*arti del disegno*” é bem diferente¹⁰³. Toda a aposta, todo o objeto de *Vidas* repousam numa definição específica e “exaltada” (aprovada), estética e humanista, da arte, de sorte que a abertura enciclopédica ou antropológica do projeto pliniano é visto agora reduzido, “desfeito” até a ponta que constitui o próprio cenáculo acadêmico, a *Accademia delle arti del disegno* da qual Vasari reivindica muito o privilégio e a distinção, longe de outras atividades humanas, sobretudo se são manuais. O regime fechado ou comprimido de *Vidas* faz assim da *imitazione della natura* um privilégio das artes liberais praticadas *fora da lei comum* por alguns acadêmicos dos quais se compreende bem rapidamente que devem sua liberdade conquistada ao seu estatuto de mundanos, de cortesãos (o empreendimento vasariano apenas devendo sua existência mesma à atividade cortesã de seu autor).

Mesmo se Plínio afirma, num certo momento, que a arte da pintura na Grécia fora proibida aos escravos¹⁰⁴, sua concepção global da arte – que é romana, até mesmo explicitamente “anti-grega” – supõe uma *similitudo naturae* legitimada antropologicamente pela lei *comum*. Isto é que a pintura, como todas as outras “artes” (agricultura, medicina ou arte militar) só tem sentido se estabelecer uma relação de *dignidade* com o mundo jurídico e social como com o mundo das matérias e das formas naturais. Essa dignidade (*dignitas*) está no coração de tudo o que Plínio entende por “arte”, por “imagem” e por “semelhança”. Ela condiciona todas as linhas de divisão que podem ser estabelecidas entre as noções vasarianas preeminentes – noções de história, de Renascimento, de imitação, de cultura estética, de *licenza* ou *invenzione* retóricas – e por outro lado as noções implicadas no moralismo pliniano, noções simétricas de origem, de morte, de impressão, de culto cívico, de

¹⁰³ Georges Didi-Huberman refere-se aqui ao estatuto da história vasariana e recomenda que o leitor dirija-se a um esquema desenvolvido anteriormente em **Devant l'image**. Paris: Minuit, 1990, p. 65-103. Cf., segundo RUBIN, P. L.. **Giorgio Vasari. Art and History**. New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.

¹⁰⁴ PLINIE L'ANCIEN. **Histoire Naturelle**, XXXV, 77, op. cit., p. 70.

dignitas ou de estrita transmissão genealógica. Vale a pena, mesmo que a título de esboço, examinar essas diferentes linhas de divisão, na qual encontram-se face a face, uma concepção acadêmica e uma concepção jurídica dos objetos visuais.

Primeira linha de divisão: aonde Vasari reivindica na prática pictural uma *ordem da idéia* – à qual responde o sentido intelectualista que ele dá ao conceito de *disegno*, por exemplo, e à qual corresponderá mais próximo a nós, a evidência panofskyana segundo a qual a história de uma teoria da arte só pode acontecer sob a autoridade da palavra *idea*¹⁰⁵ -, Plínio o Ancião desenvolve todo seu projeto segundo uma *ordem das matérias*, reivindicada desde o prefácio como uma justificativa do caráter sem elegância e *não retórico* do saber ao qual ele se propõe de consignar:

Visto que a matéria que trato é árida: trata-se das coisas da natureza, ou seja, da vida, e do que ela tem de mais baixa (*sterili materia: rerum natura, hoc est uita, et haec sordidissima sui parte*), exigindo para uma multidão de objetos o emprego de termos camponeses ou estrangeiros, e mesmo até mesmo de nomes bárbaros¹⁰⁶.

Esse materialismo “sórdido”, esse “baixo materialismo” pode-se admitir, longe de Cícero, por exemplo, uma concepção da arte? Não aparentemente, dando-se crédito a alguns comentadores – tais como Eugenie Sellers ou Raymond Schoder – que deduzem espontaneamente do materialismo pliniano uma inaptidão fundamental a todo pensamento estético¹⁰⁷. É verdade que o início do livro XXXV surpreende um leitor

¹⁰⁵ Cf. PANOFSKY, E.. **Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art.** Tradução para o francês de H. Joly. Paris: Gallimard, 1983, na qual, significativamente, Plínio o Ancião não é quase nada citado. Sobre o idealismo vasariano e sua revisão neo-kantiana por Panofsky, cf. DIDI-HUBERMAN, G.. **Devant l'image**, op. cit., p. 89-103 e 153-168.

¹⁰⁶ PLINE L'ANCIEN. **Histoire Naturelle**, I, 12-13, op. cit., p. 50-51. Entretanto, Georges Didi-Huberman esclarece que a tradução acima para o francês foi modificada. E a tradução para o português, por sua vez, é minha.

¹⁰⁷ SELLERS, E. e JEX-BLAKE, K.. **The Elder Pliny's Chapters on the history of art** (1986), edição aumentada por R. V. Schoder. Chicago: Ares, 1976, p. A. Cf. igualmente ISAGER, J.. **Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the history of Art.** Londres-New York: Routledge, 1991, p. 9-17.

que esperaria algo como *De pictura avant l'heure*: nossa primeira história da arte ocidental começa por não apresentar o problema da pintura em termos de representação (bem ou mal imitar a natureza), em termos de gêneros artísticos (retrato, paisagem) ou em termos de períodos estilísticos (arcaísmo, maturidade clássica, decadência maneirista). Desta forma, trata-se de materiais brutos (metais, pedras, e essas *terrae* que demonstram ser o “verdadeiro” sujeito, seja, em termos plinianos, a verdadeira *materia* do livro) e de atividades que Vasari teria nomeado *artisanales*, na qual os termos de “pintura” e de “escultura” nem aparecem, para o benefício de atividades como a cinzelagem¹⁰⁸ (ourivesaria), moldagem e a tintura¹⁰⁹.

Segunda linha de divisão: concerne o estatuto temporal do qual a arte da pintura, num caso e no outro, viu-se investido pela ordem do discurso. O esquema vasariano é bem conhecido: trata-se de uma idade do ouro (*antico*) que, mais distante que o eclipse medieval, “ressuscita a boa arte” (segundo o sentido o mais óbvio da palavra *rinascita*), abrindo literalmente a idade moderna (*moderno*) e, com ele, a compreensão *histórica* específica da evolução das próprias *Vidas*. A história vasariana, ainda que cíclica, é orientada nas entradas fundamentais, triunfante e teleológica. Seu ponto de conclusão, sabe-se, traz o nome próprio de Michelangelo. Nada disso em Plínio o Ancião: seu elogio ao pintor Apelle, por exemplo, não supõe nenhum sentido explícito da arte, elogio algum da “modernidade”.

Ora, antes de supor – como se faz frequentemente – uma pura e simples carência do “espírito histórico” ou de “sentido do progresso” em Plínio, parece preferível prestar atenção ao modelo estranho de temporalidade que a *História Natural* propõe no lugar da questão pictural. Percebe-se de fato que o início do livro XXXV propõe uma temporalidade dividida, até mesmo rompida. Ora, é no coração mesmo de um tal rompimento que aparecem as palavras *pictura* e *imago*, como se essas palavras – os jogos de toda a questão – deveriam ser entendidos diferentemente, segundo dois tempos heterogêneos. Aquele que esperamos espontaneamente é, certamente, o tempo da *história*; mas ele

¹⁰⁸ Do que foi constituída, por exemplo, a máscara de Agamenon.

¹⁰⁹ PLINIE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*, I, 12-13, op. cit., p. 36. Aqui trata-se de “terras” colorantes e não da pintura no sentido “nobre” do termo, assim como de atividades expressas pelos verbos *caelare* (em francês, “ciseler”, em português “cinzelar”), *fingere* (em francês, modeler antes que *sculpter*, em português, moldar) e *tinguere* (em francês “teindre” e não “peindre”, em português, tingir e não pintar).

apenas aparece no décimo quinto parágrafo, isto é no momento em que Plínio começa sua lista dos artistas célebres, questionado-se sobre os “inícios da pintura” (*de picturae initiis*), da qual Egípcios e Gregos disputam a invenção¹¹⁰. Esse ponto de vista dos começos – esse ponto de vista trivialmente histórico – focalizou toda a atenção dos exegetas ao ponto de eclipsar puramente e simplesmente, em determinadas edições, os quatorze parágrafos que precedem a expressão *de picturae initiis*¹¹¹.

O que enunciam esses quatorze primeiros parágrafos do livro XXXV, esses quatorze parágrafos de antes do início da história? Eles enunciam a *origem*, seja uma ordem temporal absolutamente distinta, que nada tem a ver com uma cronologia histórica do tipo vasariano. A origem é antropológica, jurídica e estrutural: eis porque Plínio, nesses quatorze primeiros parágrafos, reivindica uma origem *romana* das noções de “imagem” ou de “pintura”, fora do determinismo histórico no qual se encontrará, no parágrafo 15, a questão sobre os “começos da pintura”, se são egípcianos ou gregos. Essa cisão temporal é fundamental: ela opõe à *teleologia* histórica, que será a primeira preocupação de Vasari, uma *genealogia* da imagem e da semelhança expressas por Plínio em termos de lei, de justiça e de direito.

Mas esse ponto de vista genealógico implica de imediato – exatamente nos parágrafos de 2 a 5 do livro pliniano – um paradoxo crucial que revela, nesse esquema de análise, uma terceira linha de divisão. Aonde Vasari inicia sua história falando de “ressurreição”, de “renascimento” e de “glória imortal”, essa *eterna fama* através da qual os grandes artistas são apresentados como “homens que jamais pereceram e que não foram vencidos pela morte”¹¹², Plínio o Ancião introduz seu ponto de vista genealógico pela constatação de uma morte. E, compreende-se rapidamente que para ele, *o início da história da arte implica a morte de uma origem* da qual ele reivindica, portanto a legitimidade, a lei, para toda noção “digna” da imagem e da semelhança. Quando no segundo parágrafo, por exemplo, Plínio diz que vai deter-nos com “o que resta da pintura” (*quae restant de pictura*), ele joga com suas próprias palavras. De um lado, ele resgata o sentido óbvio do que

¹¹⁰ Georges Didi-Huberman aqui assinala que o termo *initia* foi traduzido incorretamente por “origens”, em francês. PLINIE L’ANCIEN. **Histoire Naturelle**, XXXV, 15, op. cit., p. 42.

¹¹¹ Cf. E. Sellers e K. Jex-Blake, **The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art**, op. cit.

¹¹² É esse mesmo o frontispício de *Vidas* na edição Giunti de 1568 (*Hac sospite nunquam hos periisse vivos aut morte fatebor*).

espera-se de toda sistematicidade enciclopédica: *quae restant de pictura*, significa aqui “o que resta dizer sobre a pintura”¹¹³. Mas, de outro lado, Plínio sugere um sentido mais melancólico de sua frase, como se o que “resta” de pintura fizesse referência a uma arte que, segundo ele, só teria existido no estado de vestígio: a sobrevivência fantasmática de um desaparecimento¹¹⁴. Para Plínio, portanto, para esse Romano do século I, *a arte não existe mais*, enquanto que para Vasari, certamente, a arte torna-se objeto para uma história na medida mesma em que ele a terá “ressuscitado” de suas cinzas medievais (o paradoxo sendo o que ressuscita, para Vasari só é a arte romana, notadamente aquela do século D).

O que é portanto que morre nessa morte da arte? Nem mais nem menos que a *origem da arte*. Mas o que significa para Plínio a origem da arte? A resposta é tanto precisa, quanto foi mal traduzida – ele escreve no quarto parágrafo: *imagineum pictura*, precisando no impulso que o que ele entende assim supõe a produção e a transmissão de uma “semelhança extrema”¹¹⁵. *Imago* e *pictura* são, certamente, duas palavras muito simples, duas palavras correntes cuja compreensão parece não ocasionar problema algum de tradução. A frase de Plínio é portanto assim dada:

Em todo caso, a pintura de retratos (*imagineum quidem pictura*), que permitia transmitir através das idades das representações perfeitamente semelhantes (*maxime similes*), caiu completamente em desuso (*in totum exoleuit*).

Compreende-se: para Plínio o Velho, para esse romano do século I, *a semelhança já estava morta*. A cadeia de sua transmissão *in aeuum*, “através das gerações”, já se interrompera. Antes de nomear o agente de uma tal interrupção, de um tal desaparecimento, devemos interrogar-nos a respeito do nome dado por Plínio ao objeto desaparecido: *imagineum pictura*. Percebe-se então que essa simples expressão traz consigo todo o

¹¹³ PLINE L’ANCIEN. **Histoire Naturelle**, XXXV, 2, op. cit., p. 36. A expressão *quae restant de pictura* faz eco à expressão *restant terrae* do primeiro parágrafo.

¹¹⁴ A expressão faz nesse sentido eco a outras fórmulas empregadas por Plínio no mesmo contexto, tais quais: *imagineum pictura... in totum exoleuit* (XXXV, 4), *ars moriens* (XXXV, 28) ou ainda, *cessavit deinde ars* (XXXIV, 52).

¹¹⁵ PLINE L’ANCIEN. **Histoire Naturelle**, XXXV, 4, op. cit., p. 37.

rompimento (sobre o qual se falou), o rompimento da origem e da história.

Em todas as traduções acadêmicas da *História Natural*, as duas palavras *imaginum pictura* são, naturalmente, traduzidas por “pintura de retratos”¹¹⁶, gênero florescente no século I, mais particularmente em Pompéia e em toda essa região de campos aonde Plínio tinha sua vila. Os comentadores não deixaram de manifestar seu aborrecimento diante de uma frase – “a pintura de retratos [...] caiu completamente em desuso” manifestadamente falsa *do ponto de vista da história da arte*¹¹⁷. A solução para essa dificuldade não consiste em dizer que Plínio era cego ou idiota, mas a perguntar-se se, falando de *imaginum pictura* no contexto preciso dos parágrafos 1 a 14, ele não fala simplesmente sobre outra coisa. A questão torna-se então: se a *imaginum pictura* quer dizer “pintura de retratos” no contexto de uma história da arte já comentada, o que quer dizer aqui nesse contexto, ou seja, *do ponto de vista da origem*?

Trata-se de uma quarta linha de divisão que se manifesta na questão, aparentemente minúscula, de saber como traduzir a *imaginum pictura* do texto pliniano. O legado vasariano leva-nos a pensar que o estatuto de todo objeto figurativo deve exprimir-se em termos da história dos estilos, do bom ou do mal *disegno* – ou seja, de julgamento de gosto –, em suma, em termos de atividades e de *gêneros artísticos*, onde o *retrato* tem seu lugar entre todas as outras formas de compor uma pintura. O texto pliniano, ao contrário, obriga-nos, nesse início do livro XXXV, a pensar o estatuto do objeto figurativo segundo uma categoria nomeada *imago* (cuja tradução modesta é sugerida por Georges Didi-Huberman como “imagem”), uma categoria da qual se entende rapidamente que ela não se refere nem à “pintura” no sentido usual (e ele explica que não se trata da pintura de quadros), nem aos gêneros artísticos no sentido usual, mas a um tipo de *gênero jurídico* do qual os parágrafos 6 e 7 descrevem precisamente os protocolos:

Era de outro modo entre nossos ancestrais (*aliter apud maiores*): nos átrios expunha-se um gênero

¹¹⁶ “Pittura del ritratto”, na edição italiana de S. Ferri (Roma: Palombi, 1946). “Painting of portraits” na edição inglesa de H. Rackam (Londres-Cambridge: The Loeb Classical Library, 1952).

¹¹⁷ Cf. J.-M. Croisille na edição francesa (*op. cit.*, p. 133) que, após S. Ferri, observa “a estranheza dos propósitos de Plínio num momento no qual existia uma tradição aparentemente vivaz do retrato verista.

de efígie, destinados a serem contemplados: não se tratava de estátuas de artistas estrangeiros (*non signa externorum artificum*), nem bronzes ou mármore, mas máscaras moldadas em cera (*expressi cera uultus*), que eram acomodadas num nicho: tinha-se assim imagens (*imagines*) para realizar o cortejo de comboios familiares e sempre, quando alguém morria, a multidão inteira dos parentes desaparecidos se fazia presente, e os ramos da árvore genealógica corriam em todos os sentidos, com suas ramificações lineares, até essa imagens pintadas (*imagines pictas*). Os arquivos familiares eram cheios de registros e de compilações consagradas no exercício de uma magistratura. Na rua e ao redor da soleira, havia outras imagens (*imagines*) dessas almas heróicas, perto das quais fixavam-se os despojos tomados ao inimigo, sem que fosse permitido a um comprador eventual de desatá-los: assim, mesmo que o proprietário mudasse, subsistia eternamente a lembrança dos triunfos que a casa havia conhecido¹¹⁸.

Relendo esse texto, somos doravante forçados a um paradoxo, a uma clivagem de todos os pontos de vista sobre essa coisa da qual Plínio nos fala usando a expressão *imaginum pictura* ou de *imagines pictae*. De um lado, devemos convir que a “pintura”, a *pictura*, é aqui nomeada antes de toda história da pintura, ou seja, antes de qualquer pressuposição de gêneros artísticos, e mesmo antes de qualquer noção de “quadro”. A “pintura” é aqui apenas uma digna *matéria* corante cujos objetos de cera moldados nos rostos dos “antepassados” – os Romanos da República – deviam ser preparados, a fim de obter uma “semelhança extrema” (*la máxima similitudo* evocada no segundo capítulo). Por outro lado, deve-se convir que a “imagem”, a *imago*, é aqui nomeada antes de qualquer história do retrato, isto é antes de toda pressuposição do caráter artístico da representação visual. A imagem é aqui apenas um suporte ritual dependendo do direito privado: uma matriz de semelhança

¹¹⁸ PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*, XXXV, 6-7, op. cit., p. 38-39. Georges Didi-Huberman salienta que a tradução anteriormente citada foi modificada.

destinada a tornar legítima uma determinada posição de indivíduos na instituição genealógica da *gens romana*¹¹⁹.

A *imaginum pictura*, portanto, antes de ser o encontro de uma elevada idéia da pintura e de um gênero especializado na imitação dos traços individuais, aparece aqui como o encontro mais árido (*sterili materia*) de uma matéria e de um ritual. Esse encontro paradoxal não deixa de produzir, nas idéias que se formam espontaneamente na arte, na imagem, no retrato ou na semelhança, algumas linhas de divisão, alguns paradoxos suplementares.

Uma quinta linha de divisão pode se deduzir dos aspectos materiais e processuais sobre os quais Plínio insiste quando enuncia que as *imagines romanas* são apenas “rostos expressos na cera” (*expressi cera uultus*). Distante de nossa tradição vasariana na qual o retrato define-se como uma imitação ótica (a distância) do indivíduo retratado, ao menos uma *ilusão factícia* de sua presença visível, a noção romana da *imago* supõe uma duplicação por contato do rosto, um processo de impressão, *empreinte* (a forma, o molde de gesso “tomando” sobre o próprio rosto), em seguida da “expressão” física da forma obtida (a tiragem positiva em cera realizada a partir do molde). A *imago* não é portanto uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é artificial e não requer *idea* alguma, talento algum, nenhuma magia clássica. Ela é ao contrário uma *imagem-matriz* produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto).¹²⁰

Voilà pourquoi les masques d'ancêtres, par delà leurs usages funéraires, donnent vie à la ressemblance en pérenisant, de génération en génération, le visage de ceux qui donnèrent à la gens son honneur et sa dignité civiques.¹²¹

¹¹⁹ Para uma aproximação teórica dessa instituição, cf. P. Legendre, *Leçons*, IV. L'Inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident, Paris, Fayard, 1985, e, de um ponto de vista mais específico e histórico, Y. Thomas, “À Rome, Pères citoyens et cité des Pères (IIème siècle après J.C.)”. *Histoire de la famille*, direção de A. Burhuière, C. Klapisch-Zuber, M. Segalen, F. Zonabend, Paris, Armand Colin, 1986, I, p. 195-229. Para uma descrição antropológica da prática romana das *imagines*, cf. notadamente F. Dupont, “Les morts et la mémoire: le masque funèbre”, *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, direção de f. Hinard, Caen, Centre de publications de l'Université de Caen, 1987, p. 167-172.

¹²⁰ Ver fotos em anexo.

¹²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, op. cit., p. 81.

Por outro lado – e será a sexta linha de divisão –, o *culto* genealógico descrito por Plínio opõe-se termo a termo aos refinamentos diversos implicados na *cultura* estética disposta por Vasari para informar o conceito ocidental, o conceito moderno das artes figurativas. Um retrato, segundo Vasari, é bom ou mal; e a instância que permite assim julgá-lo situa-se no mundo fechado, auto-legiferante, da *accademia*. Enquanto que uma imagem, no sentido de Plínio, é justa ou injusta, legal ou ilegal. Ela retém sua legitimidade de um espaço jurídico na fronteira do direito público e do direito privado, um espaço tradicionalmente nomeado pelos autores o *ius imaginum*, o “direito às imagens”¹²². É sob o olhar de um tal direito que os objetos visuais descritos por Plínio aportam, como já havia sugerido Georges Didi-Huberman, um campo social comum, e não um campo separado que constitui o espaço acadêmico. Sua história não saberia, portanto ser “específica”, como Vasari, e mais tarde Panofsky, pretenderam fazê-lo com a história da arte: ela traz portanto um ponto de vista ampliado, de uma *antropologia da semelhança* que excede de quaisquer ações o ponto de vista “disciplinar” da história da arte humanista.

Mas, no momento em que Plínio toma a pena para escrever o que se mantém como nossa primeira história da arte ocidental, essa eficácia jurídica e antropológica só existe no estado de nostalgia republicana: “*imaginum pictura... in totum exoleuit*”. Qual é então aos olhos de Plínio o agente de um tal desaparecimento? Qual é essa coisa pela qual a semelhança – a extrema semelhança das imagens dos ancestrais, a justa semelhança do *ius imaginum* – é morta? A resposta do livro XXXV apresenta uma sétima linha de divisão, graças a qual pode-se circunscrever com um pouco mais de precisão a *diferença ética* que separa a imagem (originária) pliniana e a arte (histórica) vasariana.

Plínio, como todos – e como Vasari mais tarde – define a arte humana como uma imitação da natureza. Mas esse gênero de definição jamais seria possível sem a mediação de um ponto de vista cultural, de uma ética, até mesmo de uma política. Assim, a *similitudo naturae* é

¹²² Cf., entre a abundante bibliografia, J. Marquardt, **Le culte chez les Romains** (1878), traduzido para o francês por M. Brissaud. Paris, 1889, p. 146-173. Id., **La Vie privée des Romains** (1864-1879), tradução para o francês de V. Henry. Thorin, 1892, p. 283-287. T. Mommsen, **Le Droit public romain**, tradução para o francês de P. F. Girard. Paris/Thorin, 1982, p. 84-89. A. Dubourdieu, **Les Origines et le développement du culte des Pénates à Rome**, Rome: École française de Rome, 1989, p. 93-122.

pensada, por toda parte na *História Natural*, segundo a linha de divisão de duas noções obsedantes em Plínio – obsedantes, notadamente, no início de cada livro ou quase –, a *dignitas* e a *luxuria*. Se, antes de qualquer história, o livro XXXV começa pela exposição do culto ancestral das imagens, é que Plínio deseja estabelecer originariamente (e não historicamente), o que para ele aparece como a *dignitas* própria ao mundo das representações figuradas utilizando a pintura como uma de suas matérias constituintes. Mas essa dignidade, com a semelhança que ela supõe, já teria morrido para Plínio: foi a *luxuria* que a matou, como se, doravante, deveríamos compreender que o mundo histórico da arte, ultrapassando a esfera artesanal (assim pensará Vasari), até mesmo a esfera religiosa (assim pensará Hegel), deixa atrás de si, como um vestígio, como um luto, a dignidade mesma que o constituía originariamente.

O que é a *luxuria*? Moralmente falando, é a luxúria (o vício ligado ao excesso); esteticamente falando, é o luxuriante (abundante, excessivo); estruturalmente falando, é o gasto improdutivo, o excesso ou a transgressão como tais. A tradução usual para a palavra “luxo” parece ainda mais fraca¹²³, inadequada, do que o vocabulário ligado à *luxuria*, no texto de Plínio, comporta termos tais quais “delícias” (*deliciae*), “desejos” (*desideria*), “raiva cega” (*temeritas*), “cupidez” (*avaritia*), “obscenidades” (*obscenitates*) ou ainda “loucura” (*insania*)¹²⁴. Ora, todas essas palavras são convocadas, no início do livro XXXV, como um exato contra-motivo da *imago*, ou antes como uma expressão da decadência e do esquecimento nos quais os Romanos do tempo de Plínio teriam precipitado as “dignas” noções de imagem e de semelhança.

Plínio fustiga inicialmente a *luxuria* das *matérias*, através das despesas insensatas consentidas pelos seus contemporâneos para a decoração indigna das casas. Além mesmo dessa “loucura dos costumes humanos” (*morum insania*) que consiste em “transportar as entranhas da terra” – isto é, os mármore – até nos quartos de dormir¹²⁵, Plínio acusa no uso pictural de seu tempo as mentiras sobre a matéria que constituem, para ele, os mármore pintados, esses “falsos mármore” nos quais desejava-se reinventar a natureza até a lhe impor “manchas

¹²³ PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*, XXXV, 3, op. cit., p. 37: “et le luxe ne cesse de continuer en cette voie” (*nec cessat luxuria id agere*).

¹²⁴ Cf. notadamente *ibid.*, 1-6; XXI, 1-4; XXXIII, 1-3 e 148; XXXIV, 1-4, etc.

¹²⁵ *Ibid.*, XXXVI, 1-4, p. 48-49.

que não existem”¹²⁶. Luxos e insanidades do mármore, aqui, vão ao lado das “delícias” e das “obscenidades” do bronze ou da prata: moedas antigas de bronze, paredes douradas com folha ou efígies de prata (*argeteae clipei*), todos esses objetos repugnam nosso historiador moralista. É que chamam a atenção sobre o material usado e não sobre a semelhança propriamente: “Assim são imagens de seu dinheiro (*imagines pecuniae*), e não deles próprios, que os Romanos decadentes deixam para a prosperidade”¹²⁷.

A segunda *luxuria* é aquela do corpo: é a luxúria como tal, o excesso sexual evocado no quinto parágrafo através da descrição “das imagens de Epicuro” decorando os quartos de dormir de todos aqueles que praticavam a orgia e a troca erótica. “A indolência causou a perda das artes” (*artes desidia perdidit*), escreve Plínio, sugerindo a decadência dos costumes por um sutil jogo de palavras: o uso digno da cera (*cera*) na confecção das imagens ancestrais dissolveu-se para o benefício de um uso indigno, aquele de untar o corpo com uma *ceroma* (mistura de cera e de óleo) com fins de exercícios físicos de todos os gêneros¹²⁸.

A terceira *luxuria* é apenas aquela das semelhanças propriamente ditas: trata-se das relações estabelecidas entre a forma dos corpos e as matérias figuradas pelo trabalho humano. Percebe-se então que “indolência (que) causou a perda das artes) é apenas um gosto imoderado ... pela própria arte. É o gosto decadente pelas semelhanças que não são nem naturais, nem individuais”: *semelhanças usurpadas*, mentirosas e além de tudo, monstruosas:

a distinção entre os traços individuais é ignorada. As cabeças de estátuas são permutadas (*statuarum capita permutantur*), e em cima correm há já muito tempo versos satíricos. A tal ponto que todos preferem lançar seus olhares sobre a matéria utilizada antes do que oferecer uma imagem de si reconhecível. E estofam-se as paredes de pinacotecas de quadros antigos, e são veneradas as efígies de estrangeiros (*alienasque effigies*

¹²⁶ Ibid., XXXV, 2-3, p. 36-37. Observar-se-á aqui que Plínio situa como decadência da pintura o que Vitruve (*De architectura*, VII, 5, 1) considerava ao contrário como origem da pintura.

¹²⁷ Ibid., XXXV, 4-5, p. 37-38. Deve-se associar essa crítica das *pecuniae* à crítica da moeda que Plínio desenvolve: XXXIII, 48-50).

¹²⁸ Ibid., XXXV, 5, p. 38.

colunt), enquanto que para si próprios, apenas o preço entra em consideração: sem dúvida é para que um herdeiro quebre suas obras e que o laço do ladrão os escamoteie. Assim, não sendo jamais representados com seus traços de vivos (*nullius effigie uiuente*), são aqueles de suas imagens de seu dinheiro, e não deles próprios (*imagines pecuniae, non suas*), que deixam para a posteridade¹²⁹.

Eis portanto aqui, inserido sob o selo indigno da luxúria, um conjunto de práticas que Vasari bem mais tarde deverá reivindicar na própria instituição de uma consciência histórica da arte: o reemprego e a montagem modernas dos fragmentos arqueológicos, a constituição de museus aonde “estofam-se as paredes de pinacotecas de quadros antigos” a importância crescente de um mercado de antiguidades, nos quais viajam ou se trocam as obras de arte – os desenhos dos mestres, no próprio caso de Vasari – num movimento que informa finalmente toda a prática do *connoisseurship* e da história da arte. Entretanto, tudo isso para Plínio o Ancião só é “cupidez”, “obscenidade”, “loucura”.

Para Plínio o Ancião, a *imago* constituía um “marco”, um “limite” na sociedade romana de tradição republicana. Ela constituía esse ponto de ancoragem jurídico capaz de *proibir à semelhança de se mudar*, e de se preservar simetricamente as modalidades para que ela possa *se transmitir genealógicamente*. Eis porque Plínio insistia sobre o caráter inalienável das imagens de ancestrais ou de *spolia* dispostos no átrio e “ao redor da soleira” (*circa limina*) da casa romana, “sem que fosse permitido a um comprador eventual de comprá-los: assim, mesmo se o proprietário mudasse, subsistia eternamente a lembrança dos triunfos que a casa havia conhecido”¹³⁰.

Dois verbos empregados nos primeiros parágrafos do livro XXXV dão a exata medida dessa última e fundamental linha de divisão que Didi-Huberman tenta cercar: o primeiro, que se aplica ao “digno” culto das imagens ancestrais, é o verbo *tradere*; o segundo, que se aplica à “luxuriosa” cultura das obras de arte, é o verbo *permutare*¹³¹. O primeiro nomeia o que para Plínio se mantém como a *vida da semelhança* – sua lei natural, sua jurisdição genealógica. Ela consiste,

¹²⁹ Ibid., XXXV, 4-5, p. 37-38. (Georges Didi-Huberman assinala que a tradução para o francês foi modificada).

¹³⁰ Ibid., XXXV, 7, p. 38-39.

¹³¹ Ibid., XXXV, 2-4, p. 36-37.

exatamente, a transmitir, a doar, a ensinar (todos os sentidos implicados pela noção latina de *traditio*). Ela insere as gerações futuras sob o olhar imutável das gerações passadas. Ela dá à relação de semelhança uma verdade, um movimento que são menos espaciais do que temporais: tanto é verdadeiro que o rosto de nossos pais se transmite, mas não se modifica até perder na naturalidade de uma circulação puramente estética.

O verbo *permutare* aparece, desde então, como a operação por excelência de um *assassinato da semelhança*. Plínio o introduz evocando a prática – espalhada tanto no mundo romano imperial, quanto na época renascentista de Vasari, o que nos vale, ainda hoje, a inscrição *testa non pertinente*, sob tantos bustos antigos de museus italianos – de “permutar a cabeça das estátuas” (*statuarum capita permutantur*). O patriarca que coloca no átrio de sua casa estátuas gregas só faz, aos olhos de Plínio, invadir ou infectar seu espaço genealógico de “efígies de estrangeiros” (*alienasque effigies colunt*¹³²).

A noção de semelhança ancorada por Plínio na prática das imagens ancestrais, vem receber sua definição teórica mais geral desse próprio modelo – desse fantasma – no qual dominam a “pureza” de uma transmissão genealógica e indefectível de uma *dignitas* cívica encarnada na *imago*. Há portanto para Plínio dois gêneros de semelhanças: a legítima, *semelhança por geração* (maneira de expressar sua lei natural) ou *por transmissão* (maneira de expressar sua instituição jurídica), e a ilegítima, *semelhança por permutação*, que desregra, desgoverna, desmanda a lei natural e a instituição jurídica.

O primeiro gênero de semelhança institui *imagens-matrizes*, que são os moldes em gesso de onde se “produzem” por contato direto, por impressão, essas máscaras de cera pintada que fazem a “honra” de todas as famílias nobres romanas. O segundo grau de semelhança faz com que proliferem imagens fictícias, artificiais, dos simulacros na rede das quais a semelhança torna-se um puro e simples valor de troca, de substituição, de inversão, de perversão. O patrício pompeiano que exhibe sua coleção de bustos, além de suas imagens familiares, o imperador megalomaniaco que faz enxertar seu retrato sobre uma estátua de Zeus olímpico, esses não se contentam com expor montagens ficcionais: eles mentem sobre sua própria origem, negam seu próprio substrato antropológico, cometem um crime de lesa-majestade, ousam fazer da transmissão genealógica um simples jogo, jogo de trocas retóricas, jogo de substituições estéticas.

¹³² Ibid., XXXV, 4, p. 37.

As máscaras funerárias, além do uso funerário, davam vida à semelhança, perenizando de geração em geração o rosto daqueles que deram à *gens* sua honra e sua dignidade cívicas. Dessa forma, a impressão aparece como o modelo indispensável e não ultrapassável de um enxerto legítimo da semelhança: o contato direto com o rosto, a função matricial do molde negativo garantem que cada filial – cada tiragem positiva – será o “filho” legítimo, legitimamente semelhante, do rosto que ele “expressa” (*expressi cera uultus*). É dessa forma que cada moça de família nobre que, ao se casar, deixa a casa paterna, é legitimada a reproduzir novas imagens e a incluí-las na árvore genealógica de sua nova casa.

O modelo técnico da impressão revela aqui toda a sua eficácia simbólica: por um lado, o molde realizado diretamente sobre o rosto garante metonimicamente a *presença única* e inamovível do referente da representação; por outro lado, a tiragem positiva garante a possibilidade de *uma multiplicação indefinida* respondendo a todas as combinações possíveis de alianças matrimoniais. Porque ela está sempre na família e porque ela está sempre disponível para se transmitir noutros lugares (nas famílias de alianças), a *imago* romana responde bem a essa dupla função antropológica – função aparentemente paradoxal – de limitar a troca simbólica encarnando sua própria possibilidade. Tal é, sem dúvida, sua mais fundamental eficácia jurídica: a de instituir a semelhança como ritual de duplicidade tátil – e não como retórica de representação ótica – da origem.

Mas o que se torna, num tal movimento – nessa cisão da origem e da história –, o próprio projeto ou simplesmente a idéia de uma história das imagens? Faz-se necessário, provavelmente, compreender as palavras *origem e história* num sentido diferente. Walter Benjamin tentou em 1928: sua proposição é perturbadora e, certamente irritante para qualquer historiador positivista (ela valeu ao seu autor, sabe-se bem, a não-habilitação de seu trabalho e seu afastamento do meio universitário). Ela consistia em questionar a *história* em termos de *origem*, e a questão da origem em termos de *novidade*. Contra a noção “lógica” de origem defendida por Hermann Cohen¹³³, Benjamin tentava confrontar a disciplina histórica com a questão da origem, não através da imaginação espontânea da *fonte* (o que permaneceria rio acima de

¹³³ Cf., Cohen, **Logik der Erkenntnis** (System der Philosophie, I), Berlim, B. Cassirer, 1902, p. 32-36.

qualquer coisa, o que presidiria no passado a qualquer gênese¹³⁴), mas através aquela, dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do *turbilhão* (que pode aparecer a qualquer momento, imprevisivelmente, no curso de um rio):

A origem (*Ursprung*), mesmo sendo uma categoria inteiramente histórica (*historische Kategorie*), nada tem portanto a ver com a gênese (*Entstehung*) das coisas. A origem não designa o tornar-se do que nasceu, mas o que está nascendo no tornar-se e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do tornar-se (*im Fluss des werdens als Strudel*), e ela carrega no seu ritmo a matéria do que está aparecendo (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein*). A origem não se dá a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e seu ritmo só pode ser percebido numa dupla ótica (*Doppeleinsicht*). Ela pede para ser reconhecida de um lado como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que é mesmo inacabado, sempre aberto (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*¹³⁵). [...] Consequentemente, a origem não emerge dos fatos constatados, mas ela toca nas suas pré e pós-história¹³⁶.

Uma história da arte que nesse sentido preciso interroga sobre a questão da origem será portanto uma história da arte atenta aos turbilhões no rio dos estilos, às fraturas no solo das doutrinas estéticas, às fendas no tecido das representações. Liberando a “dupla ótica” sobre a qual fala Benjamin, ela própria se entregará ao risco – ao belo risco – de um turbilhão, de uma fratura ou de uma fenda no próprio saber histórico. Porque ela “nada tem a ver com a gênese das coisas”, a

¹³⁴ Eis aqui uma concepção da origem como “início absoluto” que Marc Bloch fustigou também com razão falando do “ídolo das origens”. Cf., BLOCH, M. **Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien** (1949), edição É. Bloch. Paris: Armand Colin, 1993, p. 85-89.

¹³⁵ BENJAMIN, W.. **Origine du drame baroque allemand**, op. cit., p. 43-44.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**, op. cit., (1928). Tradução para o francês de S. Muller. Paris: Flammarion, 1985, p. 43-44.

origem nesse sentido cristaliza dialeticamente¹³⁷ a novidade e a repetição, a sobrevivência e a ruptura: ela é antes *anacronismo*. Nesse sentido, ela surge na narração histórica como uma falha, um acidente, um desconforto, uma formação de sintoma. Uma história da arte capaz de inventar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – “novos objetos originários” será, portanto uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, fendas no próprio saber em que ela se dá para tarefa de produzir. Didi-Huberman sugere que se nomeie isso como uma capacidade de criar novos começos teóricos na disciplina.

2.5 NEGERPLASTIK

A máscara é o êxtase imóvel e talvez também o fantástico estimulante sempre pronto para despertar o êxtase, já que traz fixada em si a fisionomia da potência ou do animal adorado.
Carl Einstein¹³⁸

Segundo Liliane Meffre¹³⁹, Carl Einstein, profeta de um tempo por vir, precursor de problemáticas sempre atuais, foi, entretanto fortemente enraizado no seu tempo, lutando com todas as suas forças intelectuais e físicas para que se realizasse o milagre sem deus, que surgisse uma alvorada nova para a humanidade. Ele o fez sem descanso com a força e a convicção de uma mente revoltada permanentemente contra o peso do passado, contra a sujeição às convenções, estruturas fixas e esclerosadas, combatendo pela liberdade de criar e inventar. Pesquisador do absoluto em arte, como em literatura e em política, Carl Einstein foi um dos fundadores mais emblemáticos da modernidade. Encarou, por exemplo, como “psicogramas”, trabalhos de pintores como Masson, Miró, Arp, os quais abordam, segundo Einstein, práticas

¹³⁷ Sobre a natureza dialética da noção de origem em Walter Benjamin, cf. TIEDEMANN, R.. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, op. cit., p. 79-92. Cf. igualmente DIDI-HUBERMAN, G.. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 125-152.

¹³⁸ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Tradução de Inês de Araújo. Organização e introdução de Liliane Meffre (tradução de Fernando Scheibe). Florianópolis: UFSC, 2011, p. 57.

¹³⁹ MEFFRE, Liliane. **Carl Einstein na vanguarda das vanguardas do século XX**, palestra realizada por ocasião do Ciclo **Pensamento do Século XXI**, na UFSC, em 16 de abril de 2010. O texto original em francês foi por mim traduzido para o português.

primitivas tais como o êxtase, o totemismo, a metamorfose, a alucinação, o xamanismo, a magia, a reativação de camadas arcaicas do inconsciente coletivo e mesmo a criação de novos mitos.

Einstein, aliás, não escreve apenas uma nova história da arte, que não consistisse mais em um alinhamento de fatos e datas, uma leitura simplesmente estática, mas concebe essa história como o resultado de uma luta, segundo seus próprios termos, “de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações”¹⁴⁰. Ele leva em conta os usos, as funções da arte, aí acrescentando sua visão política da época. Ele lança igualmente, pela primeira vez na história, pontos múltiplos e sólidos entre etnologia e história da arte. Um de seus artigos intitula-se de maneira esclarecedora “André Masson, estudo etnológico”¹⁴¹. Esta atenção extrema, expressa pelos signos exteriores de primitivismo na arte moderna, não cessará de cativar as mentes e os comentadores. Pesquisa de simplicidade original e traços arcaicos, ele vê em Miró o ponto onde “o fim encontra o começo”. Nada de teoria evolucionista na arte.

Na terceira edição, aquela de 1931, de sua *Arte do século XX (Die Kunst des 20. Jahrhunderts)*, publicada em 1926, após constatar o sucesso, tão precoce quanto definitivo, da arte contemporânea, Carl Einstein introduz um capítulo dedicado aos pintores da “geração romântica”, na verdade, determinados surrealistas, Masson, Roux, Miró. Romântico aqui pode ser compreendido referenciando-se aos românticos alemães, como Novalis, que Einstein apreciava muito, mas também ao “caminho em direção ao interior”, que eles haviam tomado. Meffre destaca que, à mesma época, Eugène Jolas, fundador da revista transatlântica *Transition*, com a qual Einstein colaborou intensamente, interessa-se ele próprio, particularmente, pelo romantismo alemão, que “descobrirão” mais tardiamente os surrealistas. Uso do sonho, do irracional, inversão de valores...

Paul Klee, como os cubistas, pratica a visão interior, que Einstein nomeia alucinação, o intervalo alucinatório, meio de acesso direto às fontes ainda desconhecidas do conhecimento, às formas novas. Paul Klee, membro do grupo *Cavaleiro azul* (der Blaue Reiter) e Franz Marc (morto prematuramente em 1916) foram os únicos que tiveram mérito, aos olhos de Carl Einstein, dentre os expressionistas alemães. O grupo “A ponte” (Die Brücke) foi sempre intensamente criticado por devolver

¹⁴⁰ “Aforismos metódicos, **Documents**, nº 1, 1929

¹⁴¹ **Documents**, nº 2, 1929.

o espaço, por assimilar “La leçon nègre” (a lição negra) pela inanidade de sua revolta, tanto no plano estético quanto no social e político.

Se a alucinação ergue as barreiras da razão, do racional, se a psicanálise ergue aquelas das inibições, o homem moderno deve também empregar-se a erguer as barreiras entre os campos do saber, a transpor redes de compreensão de um domínio para outro, sempre com o objetivo de formar uma síntese do saber, de criar uma realidade nova maior, mais rica. Esta atitude fecunda e criativa encontra um aliado de peso na pessoa do Doutor René Allendy, introdutor da psicanálise (e também da homeopatia) na França nos anos 1920-30 – além de psicanalista em Paris de inúmeros artistas e criador, em 1922, do “Grupo de estudos filosóficos e científicos pelo exame das tendências novas”, que organiza na Sorbonne conferências para as personalidades européias as mais inovadoras, dentre as quais Carl Einstein. Meffre aponta o interesse pela arte do Doutor Allendy, enriquecido pela sua experiência cotidiana junto aos pacientes artistas e escritores, pela sua curiosidade pelos métodos e formas de sociedades novas (cf. seu livro *Capitalismo e sexualidade*, 1932), como algo que alimenta a reflexão de Carl Einstein sobre a presença e o alcance do primitivismo na “Weltanschauung” européia.

Se podemos evocar o cubismo dos anos 1910, seguindo assim Carl Einstein, como a aurora de um novo mundo, revela-se que o céu dos anos 1930 escurece perigosamente. Das esperanças suscitadas pela Revolução em Bruxelas, em 1918, pelo movimento espartaquista na Rússia, pela instauração da República de Weimar, não sobra quase nada, apenas vestígios. Se o dadaísmo berlinense tinha-se proclamado político e ofensivo, é forçoso constatar seu fracasso, ele não fez *tabula rasa* das dificuldades sócio-econômicas, e a morte programada da arte não aconteceu, deixando o lugar às piores produções. Quanto à nova objetividade, tinha com George Grosz (sócio de Einstein na edição da polêmica e “sangrenta” revista *Der blutige Ernst*), Max Beckmann e Otto Dix, açoitado durante um tempo os excessos e fraquezas da República de Weimar, o retorno à ordem.

A chegada ao poder de Hitler e a subida do anti-semitismo e dos fascismos na Europa fazem aparecer sob outra luz diversas manifestações de determinadas vanguardas (russa, futurista) e certos conceitos como aqueles de primitivismo, de mito, de barbárie... Meffre sugere que a idéia mesma de Europa que Einstein viveu e sempre defendeu, que culminou na edição, com Paul Westheim, do almanaque *Europa*, em 1925 (apresentação), é prejudicada pelas ideologias em ascensão.

Somente, talvez, uma certa forma de anarquismo (não de comunismo, com o qual Einstein nunca contribuiu), que Carl Einstein acompanhou freqüentemente, encarnada, na Espanha, por Durríti, ao lado do qual Einstein combatera, esclarece ainda o futuro das utopias. Sob o céu acinzentado, propõe Meffre, Einstein continua, entretanto, a crer em certos valores e a promovê-los incansavelmente. O conceito de latinidade, por exemplo, parece emergir como um antídoto a um germanismo ameaçado. Nós o encontramos num comentário da exposição de arte em Paris, em 1935; na realização, com Jean Renoir, do filme *Toni* (1935), que coloca em cena um imigrante italiano, pessoas latinas, a paisagem mediterrânea do sul da França, de certo modo antecipando o neo-realismo; nós o encontramos igualmente nos seus elogios a Picasso (carta de janeiro de 1938) e ao povo espanhol.

Um manuscrito que permaneceu inacabado, redigido no início dos anos 30 (e que será publicado postumamente em 1973) é um panfleto cortante contra os intelectuais que traíram seus ideais e aceitaram comprometimentos com todas as formas coercitivas do pensamento e da sociedade (*a traição dos intelectuais* de J. Benda). Para Meffre, o título, *Die Fabrikation der Fiktionen*, é já esclarecedor, mas o sub-título, “Uma defesa do real” (*Eine Verteidigung des wirklicheb*) ainda mais! É partindo para a Espanha, para combater pela liberdade de pensar, de pintar e de escrever, que Carl Einstein envolve-se, mais uma vez totalmente, no serviço das vanguardas. A ação permanecerá para ele, até o fim de sua existência, o corretivo da realidade como ele escrevia em *Bébuquin*. É assim que ele escolhe sair livremente de uma existência na qual a arte e a realidade não coincidem mais.

Noutro texto¹⁴², Liliane Meffre afirma que Carl Einstein foi o descobridor da arte africana, o primeiro teórico ocidental a analisá-la no plano formal com um olhar livre de preconceito, e a lhe conferir um estatuto de arte de pleno direito. Audaciosa e inovadora, sua abordagem contribuiu para modificar profundamente a recepção ocidental das obras de arte africanas, esclarecendo simultaneamente a problemática da gênese da arte moderna. Foi autor de vários textos fundamentais sobre a “arte negra”, conforme era na época denominada. Por outro lado, Carl Einstein foi, diria Meffre, cidadão do mundo e europeu *avant la lettre*.

Todavia, seu encaanto pela arte negra se desenvolveu sobretudo em Paris, onde jovens pintores de vanguarda, os fauves em primeiro lugar, André Derain, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, depois os cubistas Pablo Picasso e Georges Braque, tinham descoberto com

¹⁴² EINSTEIN, Carl. **Negerplastik**, op. cit., p. 7, 11, 13, 14, 15, 18 e 24.

curiosidade e fascinação essas estátuas e máscaras de uma arte dita então negra, tribal ou primitiva. Os pintores, à busca de expressão e técnicas novas, fizeram com que surgisse em Carl Einstein a aproximação da arte africana como uma necessidade que se impunha a ele ao mesmo tempo por razões pessoais e como um apoio a oferecer aos jovens cubistas em suas pesquisas formais. Ficou na memória de seus contemporâneos como o autor de *Negerplastik*.

Negerplastik apareceu em plena guerra mundial, mas agradou tanto a amadores quanto a *connaisseurs*. Em *Negerplastik*, a *démarche* de Carl Einstein e sua abordagem intelectual se explicam pela conjunção da descoberta da arte africana e das pesquisas plásticas de seus amigos pintores parisienses. Einstein explica: “esta breve descrição da arte africana não poderá se subtrair às experiências feitas pela arte contemporânea, ainda mais que aquilo que ganha importância histórica é sempre função do presente imediato”.

As artes primitivas, ditas hoje “primeiras”, entraram enfim no Panteão da arte universal, no Louvre, além do Museu do Cais Branly, denominado “Musée des arts premiers” (Museu das artes primeiras). As ligações entre primitivismo e modernidade não cessam de ser exploradas e a obra de Carl Einstein permanece mais atual do que nunca. Ainda em *Negerplastik* comenta que o europeu, versado na psicologia e na arte do teatro, compreende melhor a máscara africana¹⁴³. O ser humano sempre se transforma um pouco, esforçando-se, entretanto, em conservar certa continuidade, sua identidade. O europeu faz precisamente desse sentimento o objeto de um culto quase hipertrofiado; o negro, que é menos prisioneiro do eu subjetivo e venera potências objetivas, estabelece um equilíbrio com a adoração que arrisca aniquilá-lo; ele reza para deus, ele dança pela tribo em êxtase e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus. Essa metamorfose lhe permite apreender radicalmente o que é exterior a ele; ele o encarna em si mesmo e faz-se essa objetividade que reduz ao nada todo evento individual.

Por isso a máscara só faz sentido se for inumana, impessoal, quando se trata de construção purificada de qualquer experiência individual; é possível que o negro venere a máscara como divindade quando ele não a traja. A máscara é o êxtase imóvel e talvez também o fantástico estimulante sempre pronto para despertar o êxtase, já que traz fixada em si a fisionomia da potência ou do animal adorado.

¹⁴³ Ibid, p. 56- 59.

Diz Carl Einstein que seria possível surpreendermo-nos ao descobrir que justamente as artes de forte dominância religiosa prendem-se muitas vezes à figura humana. Isso lhe parece fácil de conceber, uma vez que a existência mítica independente da aparência já é convencional. O deus já está inventado, e sua existência é indestrutível, seja qual for a aparência que ele tome. Seria quase como contradizer esse sentimento artístico tão radical sobre o plano da forma, esgotar-se no nível dos conteúdos concretos e não consagrar todas as suas forças a adorar a forma – a própria existência do deus. Pois apenas a forma na arte está à altura do ser dos deuses. Talvez o fiel queira prender o deus ao homem ao representá-lo como tal e alvez assim o faça por piedade; porque ninguém é mais egoísta do que o fiel que tudo oferece ao deus, mas que, sem o saber de fato, o faz homem.

Carl Einstein considera que deve explicar a expressão solidificada dos rostos. Essa rigidez nada mais é do que o último grau de intensidade da expressão, liberada de origem psicológica; ao mesmo tempo, ela permite, sobretudo, a elaboração de uma estrutura clarificada. Ele diz que os povos africanos têm uma diversidade de aptidões na alma e que as máscaras vão da arquitetônica à simplesmente humana. Por outro lado, é quase impossível determinar o tipo de expressão que a obra de arte negra representa, ou seja, nela se exprime ou se provoca o terror?

As máscaras de animais impressionam Carl Einstein. O deus reside também no animal morto, e talvez o negro tenha aí o sentimento de sacrificar-se ele próprio quando, colocando a máscara do animal, paga seu tributo à criatura abatida e, graças a ela, faz-se próximo do deus; nela vê a potência que o extrapola: sua tribo. Talvez, metamorfoseando-se no animal morto, escapem da vingança que de outro modo o perseguiria. Entre a máscara humana e a animal, há a que é detentora do poder de autometamorfose. As formas mistas aqui abordadas, apesar de seu conteúdo fantástico ou grotesco, mostram o equilíbrio tipicamente africano. É do fervor religioso, ao qual não basta o mundo visível, que se engendra um mundo intermediário; e no grotesco afirma-se, ameaçadoramente, a disparidade entre os deuses e a criatura.

Carl Einstein não se detém em interpretações estilísticas da máscara negra. Diz que o africano condensa as forças plásticas em resultantes visíveis. Ainda nas máscaras exprime-se a força da visão em três dimensões que faz afrontarem-se as superfícies, que condensa todo sentido da parte anterior da face em algumas formas plásticas e que elabora em resultantes os menores aspectos capazes de expressar o espaço em três dimensões.

Nos anos 1930 e 1940, a máscara inscreveu-se igualmente no imaginário surrealista e nas suas poéticas do encontro, da cidade, do sonho, do mito e da morte, como eco à *Gradiva* de Jensen (1903) relida por Freud em 1907. Como um emblema ou um amuleto, a máscara é pendurada sobre os cimácios da exposição surrealista *Le rêve dans l'art et la littérature*, organizada em 1939 em Paris, na Rua de Seine, número 36.

A obra de Man Ray é igualmente pontuada pela aparição das máscaras, principalmente a da *Inconnue de la Seine*, inicialmente em *Dancer/Danger avec l'Inconnue de la Seine* (1930), após, já em 1960, com sua coleção preparada desde 1944, de *Objets de mon affection* e, enfim, na série de quinze fotografias ilustrando, nas *Œuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (1966), a reedição do romance *Aurélien* de Louis Aragon (1944), no qual a máscara de gesso tem um papel essencial no impossível amor entre Aurélien e Bérénice. Se Man Ray colocou a máscara da *Inconnue* como modelo de suas fotografias – ele não foi o único.

Na verdade, desde o fim do século XIX a máscara mortuária da *Inconnue de la Seine* cristaliza o imaginário de escritores, que dela fizeram o motivo e às vezes a personagem de contos e romances, de poemas e peças de teatro. Em 1910, nos seus *Carnets de Malte Laurids Brigge* no qual relata o estranho aprendizado do mundo inatingível por um jovem dinamarquês solitário em Paris, Rainier Maria Rilke menciona a máscara da *Inconnue* associada àquela de Beethoven, na vitrine do fundidor Lorenzi, rua Racine:

O fundidor diante da loja pela qual passo todos os dias pendurou duas máscaras diante de sua porta. O rosto da jovem afogada no necrotério, porque era belo, porque sorria, porque sorria de maneira tão dissimulada, como se o soubesse. E acima, um outro rosto que sabe. Esse duro nó de sentido tenso para romper. Essa implacável condensação de uma música que sem cessar queria fugir. O rosto desse (Beethoven) a quem um Deus fechou a audição para que ele não tivesse mais os seus; para que ele não fugisse por causa da inquietação efêmera dos barulhos¹⁴⁴

¹⁴⁴ RILKE, Rainier Maria. **Les Cahiers de Malte Laurids Brigge**. Paris: Seuil, Coleção Points, 1980, p. 72.

Durante os decênios de 1930 e 1940, a máscara da *Inconnue* reaparece noutros escritores, tais como: Jules Supervielle (1931), Reinhold Conrad Muscler (1934), Vladimir Nabokov (1934), Ödön Von Horváth (1933), Alfred K. Wiedemann (1933), Claire Goll (1944) ou Anaïs Nin (1944) para dar um sentido à sua morte.

Seu poder mágico explica também a fascinação dos surrealistas – Aragon, Breton, Éluard, Man Ray ou Giacometti – por essa figura de afogada, da qual alguns, tais como Aragon ou Man Ray, possuíam uma réplica em casa. A máscara da *Inconnue* procede igualmente do gosto dos surrealistas pelas fotografias de Eugène Atget, em particular na série *Paris pittoresque*, nas quais são frequentes as vistas frontais de lojas com fachadas repletas de letreiros e de objetos de consumo, esculturas, dentre outros, mas de uma presença enigmática, solicitando a visão do espectador – “o menor objeto que percebo parece-me de proporções gigantescas, uma jarra e um tinteiro lembram-me Notre-Dame e o necrotério”, escrevia Aragon em *Le Paysan de Paris* – chamando ao encontro pelo jogo da exposição aos olhares.

O interesse dos surrealistas pela *Inconnue de la Seine* ia de encontro aos seus interesses como o culto da mulher, musa, ícone e encarnação do amor, o suicídio e o inconsciente, que cristalizava a máscara. Se essa máscara fascinou tanto, e cristalizou as identificações e as projeções, constituindo uma genealogia com inúmeras ramificações, é sem dúvida porque esse rosto/máscara procede do oxímoro: a afogada anônima, o *fait-divers* sem data e sem lugar, o cadáver com rosto preservado, os traços calmos da suicida, o sorriso da morta, a consciência de olhos fechados, a presença de uma ausência, o mutismo do objeto reproduzível, dentre outros pontos. A máscara da *Inconnue de la Seine* é uma obra sem autor, um documento histórico, o sintoma de uma cultura, e, ao mesmo tempo, um objeto misterioso e inquietante tornado mítico, do qual o silêncio e as resistências são definitivamente interrogados. “É realmente estranho. Que alguém deva antes de morrer encontrar a vida”, surpreendia-se Freud, a respeito da *Gradiva* de Jensen – a fórmula pode se aplicar também à máscara da *Inconnue de la Seine*.

Conforme salientou Thierry Aubert¹⁴⁵, o surrealismo pretendeu, sob o comando de Breton, erigir-se “contra a morte”, para descobrir o segredo e explorar o brilho, a poesia e a surrealidade. “O Surrealismo o introduzirá na morte que é uma sociedade secreta”, proclamava Breton

¹⁴⁵ AUBERT, Thierry. **Le surréalisme et la mort**. Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, número XVI, 1997, p. 221-232.

no *Manifeste du Surréalisme*¹⁴⁶ (1924). Os surrealistas procuraram emancipar-se da morte massiva até o absurdo, que a Grande Guerra havia desproporcionalmente imposto a toda uma geração de jovens, entre os quais Aurélien de Aragon é o modelo, o exemplo. Se a morte era um aniquilamento do indivíduo, ela fez sobretudo com que os surrealistas a pensassem como uma liberação ou uma evasão, fora das contingências físicas, para chegar ao final da racionalidade e ao espaço do sonho.

É o sentido do uso de máscaras mortuárias por René Magritte em numerosas obras, em que o fúnebre abre sobre o onírico. Segundo a esposa do artista, as primeiras máscaras pintadas por Magritte representavam florestas, como o quadro *La Forêt* (verão de 1927), no qual Magritte mostrava uma cabeça ornada de uma imagem de árvore – poderia tratar-se de uma máscara mortuária de Napoleão, da qual ele escolhera um exemplar em gesso para pintar de um azul atravessado por nuvens brancas no *Avenir des statues*¹⁴⁷ (1932).

Magritte pintou também máscaras mortuárias de Robespierre, mas nenhuma sobreviveu. E em *Hommage à Pascal*¹⁴⁸ (foram realizadas duas versões, 1933 e 1945), ele colocou pequenas flechas em vários pontos da máscara de gesso, inclusive num olho, produzindo uma imagem que ele próprio comentou nos seguintes termos: “Homenagem a Pascal: a carne do rosto de Pascal treme sob as pequenas flechas”¹⁴⁹. Magritte apresentou essas máscaras ao público, pela primeira vez, em maio-junho de 1933, por ocasião de sua primeira exposição pessoal no *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelles, acompanhado de uma miniatura em gesso da *Vênus de Milo* intitulada por Breton, a pedido de Magritte, *Les Menottes de Cuivre*. A apresentação desses objetos de gesso parecia colocar em prática o título programático do prefácio de Paul Nougé para o catálogo da exposição – “... *et l’avenir des statues*”:

As máscaras dos grandes homens, os monumentos e os quadros célebres, fortes apesar do tempo que atravessaram sem obstáculos, continuam a ocupar

¹⁴⁶ BRETON, André. **Manifestes du Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1979.

¹⁴⁷ De 1932, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg.

¹⁴⁸ Em gesso e com pequenas setas, 1933 e 1945, desaparecida, conhecida apenas por fotografias, executada para a exposição “*Surréalisme*”, na Galeria La Boétie de Bruxelas, de 14 de dezembro de 1945 a 15 de janeiro de 1946.

¹⁴⁹ Citado por WERGIFOSSE, Jacques. “Les sensations dépaysées: rêveries illustrant des objets de Renée Magritte”. **Le fait accompli**, n. 104, janeiro de 1974.

nas nossas mentes um lugar singular. É assim quase sempre sem que nós o saibamos, e que os julgemos dignos de desprezo, de admiração ou de indiferença. [...] Pode parecer oportuno recolocar em questão esses suntuosos objetos que nos perseguem através da história. Esse entendimento, no entanto, requer uma certa habilidade, já que faz-se necessário atingi-los sem fazê-los escorregar do plano espiritual que eles ocupam desde sempre [...]. E acontece que, graças a Magritte, o gesso de Napoléon, de Robespierre ou de Pascal, floresta entreaberta, bloco de céu atravessado por nuvens e sonhos, transfigure de uma maneira totalmente imprevisível o próprio rosto da morte¹⁵⁰.

Se os surrealistas eram fascinados pela máscara da *Inconnue de la Seine*, isso significava igualmente que essa máscara os relacionava com o imaginário da morte feminina, fecundada pela lenda medieval de *Mélusine*¹⁵¹. Em Breton, ela aparece em *Nadja* (1927) e intervém em *Arcane 17* (1947), encarnando a liberdade absoluta e compreendendo até a liberdade de morrer: alma errante das florestas e dos pequenos bosques, metade mulher e metade serpente, ela se suicida quando seu marido, Raymondin de Lusignan, transgredindo sua interdição de vê-la *en gésine*, a observou nua apesar da palavra dada e descobriu que ela se transformava secretamente em *guivre*, *vouivre* ou a própria serpente. A máscara de gesso da *Inconnue de la Seine* torna-se assim o suporte de projeções visando a reanimar uma morte transcendendo seus despojos, pelo único poder da imaginação, dos desejos ou dos fantasmas, da arte ou da literatura.

A máscara da *Inconnue de la Seine* tem uma fisionomia intacta, de juventude e de fragilidade e pode se referir ao romantismo, ao lirismo e à paixão. Decidindo suicidar-se e recusando assim a passividade, ela atinge o status de heroína moderna, determinada a conquistar sua liberdade absoluta pelo maior dos sacrifícios – aquele de sua vida. Em 1933, quando Céline publicou uma fotografia dessa máscara no

¹⁵⁰ NOUGÉ, Paul. “L’avenir des statues”. In: **Exposition René Magritte** (de 27 de maio a 7 de junho de 1933). Bruxelas: Palais des Beaux-arts, 1933.

¹⁵¹ ARRAS, Jehan. **Le Roman de Mélusine ou l’histoire des Lusignan**. Traduzido para o francês moderno por Michelle Perret, prefácio de Jacques Le goff. Paris, Stock, 1979.

frontispício de sua obra *L'Église*, Aragon chamou sua atenção por causa dessa “*Joconde do suicídio*”, associada ao personagem egoísta, fatalista e desprezível, chamado Bardamu, e respondeu àqueles que se interrogavam sobre as motivações do médico-romancista:

Apareceram pessoas para dizer que fora vosso desejo de fazer falar, que vos fez colocar lá, não mais seu rosto de Bardamu, mas essa Joconde do suicídio, que se jogou na água, vós não sabeis se por um homem ou por falta de pão. Eu, eu vou lhe dizer o que vos fez colocar lá, essa pequena. A má consciência, doutor, a má consciência¹⁵².

Nas primeiras linhas de um texto tardio consagrado a Louis-René des Forêts, Maurice Blanchot evocou a lembrança da máscara da *Inconnue de la Seine*:

Quando eu morava em Èze, no quartinho (aumentado por uma perspectiva dupla, uma aberta até a Córsega, a outra do outro lado do Cap Ferrat) onde eu residia mais frequentemente, havia (ela ainda lá está), pendurada na parede a efígie daquela que foi nomeada “*Inconnue de la Seine*”, uma adolescente com olhos fechados, mas viva, com um sorriso tão sutil, tão afortunado (velado todavia) que se poderia crer que ela ter-se-ia afogado num instante de extrema felicidade. Bastante distante de suas obras, ela seduzira Giacometti, ao ponto de fazê-lo procurar uma jovem, que aceitasse tentar novamente a prova dessa felicidade da morte¹⁵³.

A procura incongruente que Blanchot é o único a evocar sob essa alusão repousava sobre o culto da “inquietante estranheza” freudiana ligada à expressão indecisa e antagonica da máscara, na qual se encontram os estados do sono, da morte e da vida, com fronteiras incertas e com aparências equivocadas, em eco ao estatuto problemático da moldagem mortuária que simula ser a máscara da *Inconnue de la*

¹⁵² ARAGON, Louis. “À propos de *L'Église*. À Louis-Ferdinand Céline loin des foules”. *Commune*, n. 3, novembro de 1933, p. 277-283.

¹⁵³ BLANCHOT, Maurice. *Une Voix Venue d'Ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002, p. 15.

Seine. Herta Pauli lembrava que, na sua infância, seus pais suicidas imitavam a morte diante dela, deitados em sua cama, com a famosa máscara de gesso. Essa dialética animou os surrealistas na sua relação fascinante com a *Inconnue de la Seine* – tais como Aragon ou Man Ray sobre *Aurélien* –, e na própria prática da máscara, tais quais Breton e Éluard que, na primavera de 1929, modelavam mutuamente seus rostos com olhos fechados.

Man Ray fotografou essa máscara, abrindo-lhe os olhos, vós podeis ver essa imagem em *Aurélien* de Aragon: a *Inconnue* vos olha com olhos inocentes, claros, confusos, o mistério da afogada se transforma, ela é devolvida à vida, o pior ainda não lhe havia acontecido¹⁵⁴

Nesses termos, Elsa Triolet destacava o quanto as fotografias de Man Ray para ilustrar *Aurélien* (1966) exploravam as diversas vias de uma poética, segundo a qual a máscara declarava a *Inconnue de la Seine* simultaneamente morta e viva. Trata-se, segundo a expressão de Carine Trévisan¹⁵⁵, de uma “estrutura *entre-deux*” – entre semelhança e dessemelhança, identidade e incerteza, imobilidade e movimento, sonho e realidade, vida e morte –, que corresponde à poética de Aragon da mulher¹⁵⁶.

O vocabulário da máscara¹⁵⁷ presta-se particularmente a esse jogo contraditório e inquietante – Man Ray fotografou inclusive máscaras mortuárias¹⁵⁸ –, do qual escritores e artistas simbolistas aprofundaram o imaginário. Presença e ausência, revelação e ocultação, a máscara concentra sua dialética num olhar enigmático e híbrido: seus olhos vazios, vazados, são daquela de quem a máscara foi realizada, mas da

¹⁵⁴ TRIOLET, Elsa. *Écoutez-voir*. Paris: Gallimard, 1968, p. 155.

¹⁵⁵ TRÉVISAN, Carine. *Aurélien. Un nouveau mal du siècle*. Besançon: Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1966, p. 249.

¹⁵⁶ Tal qual ele a expõe na terceira **Recherche sur la sexualité**: “A mulher que me tentaria, não me tentaria nem por seus olhos, cabelos, seios, cintura, pernas, mas por sua expressão, que é absolutamente indescritível”. In: **Recherches sur la sexualité**. Janeiro 1928-agosto 1932, edição José Pierre, Paris: Gallimard. Coleção “Archives du Surréalisme”, 1990, p. 92.

¹⁵⁷ PAPET, Édouard (ed.). **Masques: de Carpeaux à Picasso** (catálogo). Paris: Musée d'Orsay, 2008.

¹⁵⁸ BAJAC, Quentin e CHÉROUX, Clément (dirs.). **Man Ray: Portraits, Paris-hollywood-Paris** (catálogo). Paris: NMAM, Centre Pompidou, 2010.

qual o rosto mantém-se invisível. Já que os olhos da máscara são apenas uma perfuração. A máscara da *Inconnue de la Seine*, tendo as pálpebras fechadas, pôde cristalizar esse imaginário em Aragon e nos surrealistas, que aspiravam abrir seus olhos – eles que pretendiam abrir os olhares sobre o mundo, o real e a arte –, para daí fazer o vetor de translações e de transposições poéticas referidas ao surrealismo como “vício”:

O vício denominado *Surrealismo* é o emprego desregrado e passional da estupenda *imagem*, ou antes, da provocação sem controle da imagem por ela própria, e para o que ela enreda no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: já que cada imagem a cada movimento o obriga a revisar todo o Universo¹⁵⁹.

A máscara da *Inconnue de la Seine*, que enxergada com olhos fechados, com sua expressão versátil, remete às experiências surrealistas sobre o sono, os sonhos, o êxtase, a introspecção e as convulsões da visão, conforme as qualidades da “beleza convulsiva” definida por Breton em *Amour fou*: erótico-encoberta, explosiva – fixa e mágico-circunstancial¹⁶⁰.

Em *Nadja*, Breton lembra-se da “época dos sons” – à qual a máscara da *Inconnue de la Seine* poderia servir de emblema – e confia seu entusiasmo admirativo às explorações iniciáticas de Desnos, que lhe dava “tantos encontros [...] de olhos fechados”: “Ele dorme”, mas ele escreve, ela fala. [...] E Desnos continua a ver o que não vejo, o que só vejo na medida em que ele me mostra¹⁶¹. Com suas pálpebras fechadas, a máscara da *Inconnue de la Seine* manifesta sua recusa do mundo exterior, como uma montagem na qual os retratos fotográficos de dezesseis membros do grupo surrealista com olhos fechados rodeiam o quadro de Magritte que mostrava uma mulher nua com um fundo preto e intitulado: “Não vejo a (mulher) escondida na floresta”¹⁶². Cada qual, com seus olhos ocultados e com olhar interiorizado, contribuíram assim a um “manifesto da visão invertida”, segundo a expressão de Guillaume

¹⁵⁹ ARAGON, Louis. **Le paysan de Paris**. Paris: Gallimard, coleção “Folio”, 1991, p. 42.

¹⁶⁰ BRETON, André. **Amour fou**. Paris: Gallimard, Coleção “Folio”, 1996, p. 42.

¹⁶¹ BRETON, André. **Nadja**. Paris: Gallimard, Coleção “Folio”.

¹⁶² Apareceu em **La Révolution Surréaliste**, n. 12. Paris: 15 de dezembro de 1929.

Le Gall¹⁶³. Todas as vinhetas desse catálogo se originaram de uma foto coletiva de Photomaton¹⁶⁴ de olhos fechados organizada no final do ano 1929. Dela participaram: Alexandre, Aragon, Breton, Buñuel, Caupenne, Dalí, Éluard, Ernst, Fourier, goemans, Magritte, Nougé, Sadoul, Tanguy, Thirion, Valentin.

Memento. *Photomaton*, é o aparelho automático que lhe dá, com uma ficha de cinco francos, uma tira de oito atitudes fixadas fotograficamente. *Photomaton*, pretensioso, vaidoso, presunçoso. Amadores já colecionam suas “expressões” em centenas. É um sistema de psicanálise pela imagem. A primeira tira o surpreende imediatamente à procura do indivíduo que você crê ser. A partir da segunda, e através das múltiplas que seguem, você faria bem em se fazer de superior, de original, de tenebroso ou de macaco, visão alguma responderá inteiramente àquela que você gostaria de conhecer de si próprio¹⁶⁵.

Fechando os olhos nesses retratos fotográficos, os surrealistas desafiavam a fotografia¹⁶⁶ sinalética descoberta por Alphonse Bertillon no final do século XIX e na direção da qual tendia a Photomaton: as pálpebras fechadas eram uma declaração de contração ou uma atitude de resistência à focalização em imagem, uma manifestação de desafio para com o dispositivo identificatório dessas fotografias. Os surrealistas tentaram tornar-se cegos à própria representação, escondendo-se do olhar dos outros e anunciando seu mistério. Eles despojaram assim o Photomaton de seu valor de uso, haviam sido sensíveis às qualidades da máscara da *Inconnue de la Seine*, cuja técnica de gravação havia sido neutralizada.¹⁶⁷

¹⁶³ LE GALL, Guillaume. “La vue renversée”. In: **La subversion des images** (catálogo). Paris: MNAM, 2009, p. 237-277.

¹⁶⁴ PETIT, Julien. “**Le photomaton surréaliste, étude d’une pratique subversive de l’image photographique**” (mémoire de Master 2, Orientador Michel Poivert). Paris: Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2008.

¹⁶⁵ **Variété**, n. 8, 1928, p. 458.

¹⁶⁶ PHÉLINE, Christian. **L’Image accusatrice**. Paris: La Plume. Les Cahiers de la photographie, 1985.

¹⁶⁷ Ver foto em anexo.

O rosto com olhos fechados ou obstruídos constitui um vocábulo recorrente do surrealismo. Frequentemente, os surrealistas tomaram assim essa pose introspectiva, imitando o sono, de uma maneira lúdica para melhor ultrapassar a morte, em imagens que substituíam a iconografia simbolista¹⁶⁸ e que pareciam ao mesmo tempo fotografias de férias, como por exemplo: Camille Goemans, Sacha Heydeman, Gala e Salvador Dalí adormecidos sobre seixos em Cadaquès (1929); Renée Jacobi, deitada nua, com a cabeleira esticada em camadas e com os olhos fechados diante da objetiva de Boiffard (1930); Breton e Éluard como afogados da ilha de Sein fotografados por Valentine Hugo (1931); *La Marchande d'oubli, cote belge* (1936), fotografia de Magritte, na qual Georgette (sua mulher), de olhos fechados, está estendida na areia.

Na sua obra polimorfa, Man Ray explora mais particularmente os recursos dos olhos fechados: nos seus retratos de Desnos adormecido no atelier de Breton (1922), onde pintou olhos artificiais nas pálpebras de Kiki de Montparnasse, flimando-os em grande plano para produzir, como imagem final, seu duplo despertar¹⁶⁹; ou ainda na cabeça de mulher com olhos enfaixados, colocada sob um relógio de vidro, da qual ele fez uma *Hommage à D.A.F.* de Sade; mais tarde ainda, na fotografia de Juliet Man Ray, com os olhos fechados e o rosto coberto com uma meia preta, retida em volta do pescoço por um forte anel metálico (1945). A série de fotografias de Paul Nougé, intitulada *Subversion des images* (1929-1930), multiplicou as cenas nas quais, quando eles não têm cílios cortados ou olhos fechados, os personagens fixam e designam objetos invisíveis, em poses inexpressivas, provocando uma estranheza fundamentada em situações cotidianas subvertidas em “objetos perturbadores” e em enigmas da ausência e da presença.

Os olhos aparentemente fechados, nas obras surrealistas, deram o sinal de um caminho em direção à interiorização como via da volúpia e da realização, da conclusão. Pois tratava-se de um abandono de si à languidez, o êxtase era igualmente uma deriva em direção ao inconsciente, do qual Dalí havia longamente defendido a economia. A expressão indecisa e enigmática da máscara da *Inconnue de la Seine* – “esse rosto sem olhos, seu misterioso sorriso além da dor”, segundo as observações de *Aurélien*¹⁷⁰ – permite assimilá-la a uma exaltação dos sentidos bem mais viva do que ela: percorre uma efígie reputada como petrificada na morte.

¹⁶⁸ Les yeux clos, de Odilon Redon (1890). Paris, Musée d'Orsay.

¹⁶⁹ RAY, Man. **Autoportrait**. Paris: Seghers, 1986, p. 232.

¹⁷⁰ ARAGON, Louis. **Aurélien**. Paris: Gallimard, 1986.

Mario Praz¹⁷¹ isolou essa aliança entre a dor e a volúpia, mostrando que, se ela caracterizava o romantismo negro e sua procura por um “novo sentimento de beleza ameaçada e corrompida”¹⁷², ela encontraria novos ecos no simbolismo do final do século, quando a “beleza do tipo da medusa [...] se ilumina com o sorriso da Joconde”¹⁷³. O poder de transfiguração do êxtase surrealista afeta a máscara da *Inconnue de la Seine*, transformando seus traços de cadáver moldados no necrotério (morgue) com um rosto de jovem bela e viva, relutando escorregar da realidade à surrealidade, explorada pelos surrealistas – em particular Man Ray –, e jogando com a versatilidade da expressão como ilusão da vida animando a inanimidade.

A máscara da *Inconnue de la Seine* e sua lenda advindas do século XIX, seduzindo o interesse dos surrealistas por esse objeto kitsch, ao qual havia sido atribuída a função de transcender “a imagem ridícula da morte [...] material”¹⁷⁴ na eternidade dos sonhos, no infinito do imaginário, e na inquietante estranheza.

¹⁷¹ PRAZ, Mario. **La Mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle: le romantisme noir**. Paris: Gallimard, 1966. (Coleção “Tel”, 1998).

¹⁷² Ibidem, p. 44.

¹⁷³ Ibidem, p. 65.

¹⁷⁴ DESNOS, Robert. **La liberté ou l’amour!** (1924). Paris: Gallimard. Coleção “L’imaginaire”, 1982, p. 20.

3. O NEUTRO, A MORTE

“Il n’est d’explosion qu’un livre”
Maurice Blanchot in *L’Écriture du Désastre*¹⁷⁵

Convencido de que da morte pode surgir uma ressurreição, Mallarmé escolhe assumir sua noite interior e vivê-la até os seus extremos. *Igitur* transcreve neste sentido uma parte de seu caminhar... Assistimos, nesta obra, ao desaparecimento noturno de um ser que faz a escolha de se identificar com o coração do *néant*.¹⁷⁶ No momento em que ele se dissolve, através de um jogo dialético de negações que se negam por si mesmas, produz-se uma espécie de “*saisie*” reflexiva da qual emerge uma consciência de si, que é também luz e alegria. “sou agora impessoal e não mais Stéphane que tu conhecestes – mas uma atitude que tem (possui) o Universo Espiritual de se ver e de se desenvolver através do que eu fui”.

Blanchot observa que, em *Igitur*, Mallarmé dispensa uma atenção particular ao “*ir e vir da consciência que entra e sai de si*”¹⁷⁷. Mobilidade universal, mobilidade ao mesmo tempo interna e externa, ir e vir ilimitado das coisas e das relações entre elas, da presença e da ausência das palavras, o que Blanchot viria a denominar como “*alternância*”. E, no *Espace Littéraire*, Blanchot assim faz a seguinte constatação: “On dirait que Mallarmé a reculé devant ce qu’il appellerait dans *Un Coup de Dés* “la neutralité identique du gouffre”: il a semblé faire droit à la nuit, mais c’est à la conscience qu’il laisse tous les droits”¹⁷⁸.

O *Livro*, palavra essencialmente mallarmeana, tanto quanto o movimento que nele se realiza e desaparece ao mesmo tempo, é um movimento perpétuo e é este movimento que o determina, que o estrutura. Não pode haver, segundo Mallarmé, contemplação fixa e impassível, ao que ele próprio denomina *Idéia*, não apenas porque as condições de contemplação são variáveis, como também, inicialmente, porque a *Idéia* por si só é de natureza variável, tal como a curva sinuosa apresentada em *Un coup de dés*. Natureza esta que Mallarmé denomina

¹⁷⁵ BLANCHOT, M. *L’écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 190.

¹⁷⁶ BLANCHOT, M. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 146.

em *La Musique et les Lettres*¹⁷⁹ como “sinuosas e móveis variações da Idéia”. Na obra *Dialectique*¹⁸⁰, Schleiermacher já observava o que denominava *oscilação* [Schwingung] como sendo o movimento que resulta da incerteza do sujeito quanto à relação do pensamento ao objeto do qual ele tenta se apropriar. Sendo assim, a utopia constitutiva de toda forma de pensamento consiste, então, em tentar anular ou dominar esta oscilação; assim, em *Toute pensée émet un coup de dés*, este golpe de dados não chega, em momento algum, a abolir a incerteza constitutiva do saber humano.

Em *Igitur*, Mallarmé diz que “L’infini sort du hasard”, ao mesmo tempo em que fala do universo, do *Absoluto*, das combinações do *Infinito*, do sopro, da palavra e, enfim, do ser (reservando letras maiúsculas para os termos “*Infinito*” e “*Absoluto*”). Nesta época, acredita ainda que o *Eu* seria capaz de se erigir no *Absoluto*, “*moi projeté Absolu*”¹⁸¹. Entretanto, esta projeção desaparecerá do *Coup de dés*. O *Absoluto*, na sua última obra, apenas permanecerá como um ponto de fuga irrealizável, permanecendo o *Infinito* como ponto metafísico constante de sua obra. Terá, portanto, dito a respeito do *Absoluto*: “Un roc/faux manoir/tout de suite/évanouir en brumes/qui impose/une borne à l’infini”¹⁸². O *Absoluto* cai, portanto, nas mãos do *Infinito*, sendo rejeitado e dissolvido num futuro incerto, pois significa a impossibilidade de morrer, tema retomado por Blanchot.

O título da obra de Blanchot, *L’Écriture du Désastre*, simples no que concerne sintaxe e léxico, não impede, portanto, uma proliferação infinita de sentidos. Este título supõe tanto um ponto de encontro ou de abordagem, como também de fuga ou de distanciamento. Se a função de um título é a de legitimar uma leitura, dir-se-á que a lei à qual obedece o título de Blanchot é a *Lei do Desastre*. O livro de Blanchot, mesmo sendo fiel ao título, questiona a autoridade de qualquer título. Título desastroso, portanto, em muitos níveis, que por lealdade nomeia o texto por vir, mas lhe recusa a garantia, que lhe seria proporcionada pelo nome ao que Blanchot acrescenta: “C’est le mourir d’un livre en tous livres qui est l’appel auquel il faut répondre”. Este título ou esta lei remete ao poema de Mallarmé, *Tombeau d’Edgard Poe*, inspiração de Blanchot: “*calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur*”.

¹⁷⁹ MALLARME, S. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.

¹⁸⁰ SCHLEIERMACHER, F.. *Dialectique*. Paris: Cerf, 1997.

¹⁸¹ MALLARME, S. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, op. cit., p.44.

¹⁸² *Ibid.*, p. 423.

O *desastre* para Blanchot dissemina, dispersa, quebra o todo que apenas apresenta doravante o simulacro. O desastre é, portanto, a contingência, por assim dizer, de onde o acaso de *Un Coup de Dés – qui jamais n’abolira le hasard*. O que significa dizer a que ponto o *desastre*, necessário, assume o rigor da lei. O desastre separa. O desastre questiona, mas não gera respostas possíveis. O desastre, neste caso, escapa tanto às questões, quanto às respostas. Como responder ao que se encontra forçosamente longe de nós? “Qu’il ne soit question de Rien, jamais, pour Personne”. “L’énigme (le secret), c’est précisément l’absence de question – là où il n’y a pas la place pour introduire une question, sans que cependant cette absence fasse réponse”.

3.1 Thomas L’Obscur: As Edições De 1941 E 1950

“...il se vit avec dégoût sous la forme du texte
qu’il lisait”
Blanchot

Thomas L’Obscur, de Maurice Blanchot, teve a sua primeira versão publicada em 1941. Esta versão, reeditada em 2005, traz um prefácio de Pierre Madaule, pleno de questionamentos e análises, como, por exemplo, o de uma explicação palpável para este feito, já que, desde 1950, o próprio autor lançara uma nova versão, esta reeditada inúmeras vezes. Entretanto, explica que há uma justificativa simples, por se tratar de uma obra considerada como *le socle*, ou seja, a base de toda a obra narrativa posterior de Blanchot.

Segundo Madaule, desde o título, que contém o nome *Thomas*, Blanchot instaura no princípio da obra um caráter duplo essencial. O nome *Thomas* significa “gêmeo” em hebraico. Sendo assim, este caráter duplo dá lugar a uma maneira de repetição, contudo ao inverso, e será confirmada e precisa, na sua própria dificuldade e complexidade, pelos títulos de outros romances do autor, *Aminadab*, de 1942 e *Le Très Haut*, de 1948. Estes títulos constituem como uma série, pois se considera que a escolha do título *Aminadab* surgiu sob a influência da “noite obscura”. Madaule relata que questionara Blanchot a este propósito e sua carta datada de 1989, assim responde: “Aminadab é como que o guardião da ‘Noite Obscura’”, o que, como se pode observar, esclarece também a palavra *obscura*, que se fixa em *Thomas* e na sua condição. Alguns anos após, é a vez de *Le Très Haut*, obra que fecha o ciclo dos romances.

Blanchot não desconhecia a reputação de impenetrável da obra *Thomas L’Obscur* (1941). Ele soube desta característica desde a sua

origem. Certamente por esta razão, decidiu-se pela experiência de uma versão reduzida, de onde surgiu uma afirmação surpreendente, sobretudo se aplicada a *Thomas L'Obscur*, que, para toda obra, existiria “uma infinidade de variantes possíveis”. Todavia, esta nova versão foi considerada como um agravante desta ilegitimidade geralmente atribuída ao texto de *Thomas L'Obscur*. Entretanto, esta segunda ilegitimidade não pode ser considerada de mesma natureza que a primeira.

A primeira, no surgimento nativo do texto, foi, pode-se imaginar, um título suplementar de recomendação aos olhos do editor dos anos 1940 e 1941. Enfim, um texto impermeável a qualquer idéia de acomodação ao gosto do público, mesmo de um público escolhido, mas, infelizmente, já muito prejudicado. *Thomas*, por seu próprio enigma, enigma igualmente da escrita, não era ele uma prova, a nova prova e sempre inesperada, da existência mesmo da literatura, da literatura enquanto futuro de si mesma? O lugar dado aqui ao desconhecido não era enfim – e talvez, pela primeira vez – o partido ganho da legibilidade da ilegitimidade? E tudo isso acontecia em 1940 e 1941.

Desta forma, a edição de 1950, com um texto *mutilado* (por exemplo, o desaparecimento de uma das personagens femininas), caía como um contratempo na obra de Blanchot. Dois anos antes, abrira-se um novo ciclo, o das grandes narrativas. *L'arrêt de mort*, introduzindo um *eu* do narrador que se aproximava o mais possível do “*eu*” do autor (e, portanto, do *eu* do homem comum que era também este autor em Paris da *rive gauche*, nas proximidades da Ópera), mudava igualmente a função deste *eu* da narração, ou antes, as condições de exercício desta função. Por este retorno, que é uma captura do autor-personagem da narrativa pelo narrador, o próprio leitor, desta vez, diretamente, fora tomado por testemunha. Assim já este novo narrador das grandes narrativas de Blanchot chamava fortemente a atenção do leitor da sua própria retirada, sob a pressão de acontecimentos com duplo entendimento.

É porque, aliás, e em razão mesmo da atenção, uma atração crescente na direção da densidade noturna para onde se retira o narrador, a obra narrativa de Blanchot deve ser lida na ordem de sua publicação. E o retorno para *Thomas*, para o *Thomas* empobrecido de 1950, era um retorno ultrapassado e mesmo intempestivo. A obra considerada no seu movimento não teria já tomado um novo desenvolvimento? Uma narrativa que se tornaria mais tarde *La folie du jour*, que acabara de ser lançada em revista. *Au moment voulu* apareceria alguns meses mais tarde, em 1951, e *Celui qui ne m'accompagnait pas*, em 1953, seguidos de *Du dernier homme*, de 1957 e enfim, de *L'attente, l'oubli*, de 1962.

Na epígrafe de *Thomas L'Obscur* (1950), lê-se que há para toda obra uma infinidade de variantes possíveis. Explica-se, assim, que a nova versão nada acrescenta à primeira, mas a priva de grande parte do texto, apesar também de muito assemelhar-se à primeira versão. Entre a figura e o que é ou parece ser o centro, tem-se a razão de não se distinguir, a cada vez que a figura completa apenas exprime por si própria a procura de um centro imaginário. O incipit da primeira versão (1941) é o seguinte:

Thomas sentou-se e olhou o mar. Durante algum tempo, ficou imóvel como se tivesse vindo lá para seguir os movimentos dos outros nadadores, e mesmo que a bruma o impedisse de enxergar ao longe, ele permanecia obstinado, com os olhos fixos sobre os corpos que avançavam dificilmente na água. Em seguida, uma onda mais forte do que as outras, tendo-o tocado, ele desceu por sua vez sobre a encosta de areia e escorregou no meio do marulho, que o submergiu rapidamente. O mar estava tranqüilo e Thomas tinha o hábito de nadar por muito tempo sem cansaço. Ele não tinha, portanto, que se inquietar com o esforço que devia agüentar, embora o objetivo que havia fixado lhe parecesse repentinamente muito distante e que ele experimentasse uma espécie de insegurança por distanciar-se em direção de uma região cujo acesso lhe era desconhecido. O que lhe permitia habitualmente não temer o cansaço era porque conhecia o caminho que percorria, que reencontrava na água como algo familiar, que sabia poder seguir até o fim, sem que as forças viessem a lhe faltar. Mas, hoje, não era o mesmo. Havia escolhido um novo itinerário e, longe de distinguir os pontos de referência que lhe teriam mostrado o bom caminho, ele tinha dificuldade em reconhecer a água na qual deslizava. No entanto, ele não fez esforço algum para voltar atrás. A bruma escondia a margem, e a sua esperança não residia na possibilidade de atingir a terra novamente, mas se continha na direção de um objetivo mais importante e mais difícil ainda do que o previsto. Não distante dele, enquanto que, até o presente, se debatera numa solidão que lhe pesava, percebeu um nadador cujos

movimentos o surpreenderam pela rapidez e facilidade. Era um espetáculo que ele teria desejado admirar por prazer.

Este é o incipit da versão de 1950:

Thomas sentou-se e olhou o mar. Durante algum tempo, ficou imóvel, como se tivesse vindo lá para seguir os movimentos dos outros nadadores e, mesmo que a bruma o impedisse de enxergar ao longe, ele permanecia, com obstinação, os olhos fixos sobre esses corpos que flutuavam com dificuldade. Em seguida, uma onda mais forte tendo-o tocado, ele desceu por sua vez sobre a encosta de areia e escorregou no meio do marulho das ondas que logo o submergiram. O mar estava tranqüilo e Thomas tinha o hábito de nadar por muito tempo, sem cansaço. Mas, hoje, ele escolhera um novo itinerário. A bruma escondia a margem. Uma nuvem descera sobre o mar e a superfície perdia-se na claridade, que parecia a única coisa real. O marulho o sacudia, sem, portanto, lhe dar o sentimento de estar no meio das ondas e de deslizar nos elementos que ele conhecia. A certeza de que a água lhe faltava, impunha mesmo ao seu esforço para nadar o caráter de um exercício insignificante, do qual ele só retirava desencorajamento. Talvez lhe tivesse sido suficiente controlar-se para afugentar tais pensamentos, mas o seu olhar, não podendo agarrar-se a nada, parecia-lhe que contemplava o vazio, com a intenção de encontrar algum socorro. Foi então que o mar, revoltado pelo vento, enfureceu-se. A tempestade o revolvava, dispersava-o nas regiões inacessíveis, as rajadas perturbavam o céu e, ao mesmo tempo, havia um silêncio e uma calma que o faziam pensar que tudo estava já destruído. Thomas procurou soltar-se da onda insípida que o invadia. Um frio muito forte paralisava seus braços. A água rodopiava em turbilhões. Era isso realmente água? Ora a espuma pairava diante de seus olhos como flocos esbranquiçados, ora a ausência da água tomava seu corpo e o arrastava violentamente.

Derrida, na introdução de *Parages*, cita o *incipit* de *Thomas L'Obscur*, afirmando que poderia utilizá-lo como epígrafe de sua análise sobre as obras de Blanchot, justificando sua escolha da seguinte forma: “Página após página, verificar-se-á, mas apenas tomei consciência disso retrospectivamente, que tudo parece atingir aqui as margens, e as beiras do mar, por vezes, próximo de nele se perder ou de se deixar abater por ele”¹⁸³. Igualmente, no capítulo *Survivre*, Derrida menciona o *incipit* de *Thomas L'Obscur*:

Todos os afogamentos nas narrativas de Blanchot, aquelas que enumerei em “Pas” e nas outras, todas as encenações de uma margem que se encolhe ou transborda, são marcantes, desde o *incipit*: “Thomas s’assit et regarda la mer...”. E, mais adiante: “Para abordar um texto, seria necessário que este tivesse uma margem”. A questão do texto, aquela que se elabora ou se transforma há uma dúzia de anos, não apenas tocou a margem (escandalosamente, como “On a touché au vers”, anunciava Mallarmé), em todos os limites que formam a beirada corrente do que se denominava um texto, do que se acreditava poder identificar por este nome, a saber, o fim e a primeira parte presumida de uma obra, a unidade de um corpus, o título, as margens, as assinaturas, capas e contracapas referenciais.¹⁸⁴

Sobre a água, Derrida assim argumenta:

A água: nem ela, nem a palavra *água*, nem simplesmente a sílaba ou a letra (ô, au, o) não seriam suficientes para significar aqui o elemento desta predileção por aquela que se desvia de um “viens” e se refere a si mesmo (m’... ..) desde “l’autre, l’eau, l’ô, le m’ot, le mors, la mort, etc”. “A certeza de que a água lhe faltava...” “Seria realmente a água?”, “eis o que é dito nas três primeiras páginas de *Thomas L'Obscur*.”¹⁸⁵

¹⁸³ DERRIDA, J. *Parages*. Paris: Galilée, 1986-2003.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 117-118

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 58-9.

Derrida escreve ainda sobre *Thomas L'Obscur*: “A figura da margem insiste quando ele fala do outro, aquele a quem não se consegue alcançar, em direção do qual não se chega a superar a distância, do outro lado, para além deste elemento, cujas duas águas (sinônimos e homônimos para o que fica sem nome) seriam, portanto, a melhor “representação”¹⁸⁶. “Visage, rivage, naufrage”: é a mesma paisagem marinha, uma paisagem sem país, sem familiaridade, sem raiz.

Mas, pelo ensinamento de Lévinas, é diante de uma experiência radical que somos conduzidos. Próximo, é totalmente Outro; o outro é o que me ultrapassa totalmente; a relação com o outro que é o próximo é uma relação transcendental, o que quer dizer que há uma distância infinita, e, num sentido, intransponível entre eu e o outro, o qual pertence à outra margem, não tem comigo uma pátria comum e não pode, de nenhuma maneira, tomar lugar num mesmo conceito, num mesmo conjunto.”¹⁸⁷

No capítulo intitulado *Pas*, Derrida, respondendo ficticiamente a duas cartas de Frédéric Nef, realiza, de certa maneira, uma análise gramatical, linguística e semântica da operação de escrita de Blanchot. Segundo Derrida “A escrita é também esta contaminação irreductível, e a narrativa esta infelicidade sem medida sobre a qual ele pode dizer ‘eu me divirto sem medida’”¹⁸⁸. Como Derrida empreende uma análise, acompanhada de um longo levantamento do verbo “*venir*”, empregado por Blanchot na segunda pessoa do singular do imperativo presente da língua francesa “*viens*”, dentre outros, assim disserta: “Ele o diz da própria narrativa, como sobre o qual ele diz *viens*, e do próprio *viens*, portanto”. Continuando, questiona-se sobre o que o verbo “*venir*” significa, da seguinte forma:

Minha hipótese: não se pode derivar ou construir o sentido, o estatuto, a função, como eles dizem, de “*viens*”, do acontecimento “*viens*”, a partir do que se acredita saber sobre o verbo “*venir*” e de

¹⁸⁶ Ibid., p. 61.

¹⁸⁷ BLANCHOT, M. *L'entretien infini*, op. cit..

¹⁸⁸ DERRIDA, J. *Parages*. Paris: Galilée, 1986-2003, p. 18.

suas modificações. “*Viens*” não é uma modificação de “*venir*”. Ao contrário. Certamente, este contrário não é mais simplesmente um contrário, antes completamente uma outra relação. E, conseqüentemente, minha “hipótese” não designa uma operação lógica ou científica, no sentido habitual destas palavras, e que se teria que verificar ou invalidar. Ela descreve antes o avanço insólito de “*viens*” sobre “*venir*”. É um passo a mais ou de menos sob “*venir*”. Ele repete-se, subtraindo algo em qualquer posição, tal qual ela se propaga e reproduz através os modos do “*venir*” ou da “*venue*”, por exemplo, o futuro, o acontecimento, a aparição etc., como também através de todos os tempos e modos verbais de “*aller-et-venir*”.

“*Viens*” não dá uma ordem, não procede aqui de nenhuma autoridade, de nenhuma lei, de nenhuma hierarquia. Digo bem *aqui*. E, para lembrar que se trata apenas da condição de um contexto, de uma operação de escrita muito determinada, aqui a narrativa de Blanchot, que uma “palavra”, cessando de ser totalmente uma palavra, desobedece à prescrição gramatical ou lingüística, ou semântica, que lhe indicaria de ser – aqui – imperativo, presente, em tal pessoa, etc. Eis aqui uma escrita, a mais arriscada que seja, subtraindo algo da ordem da linguagem, a qual ela se submete, com um rigor muito doce e inflexível. Mas o que subtrai daí? O “pensamento”? Um pensamento “fora da língua”? Haveria aí do que escandalizar uma determinada modernidade. É um risco a correr, o preço a pagar para pensar de outro modo o “*fora da língua*” do pensamento. “*Viens*” não é um imperativo, não é um presente. Não o ser, eis o que não lhe confere uma espécie se selvageria não lingüística, deixando o acontecimento “*viens*” em liberdade”.¹⁸⁹

Quanto ao nome de Maurice Blanchot, Fries acrescenta:

¹⁸⁹ Ibid., p. 20-23.

O nome Maurice Blanchot teria sido como desdobrado, segundo um desdobramento como o título *De Kafka à Kafka* sugere ainda. Uma parte deste nome estaria morta ao olhar do estado civil para renascer sob o nome de *Maurice Blanchot* escritor. O mesmo nome, embora totalmente outro: a versão literária de um nome, que apenas “*existe*” nos livros, pelos livros. Portanto, precisamente, este *nome* não existe realmente, como tudo o que está num livro *não existe no fundo*. Isidore Ducasse teve uma existência. Sabemos sobre ele o que estabeleceram seus biógrafos. Mas o *Comte de Lautréamont* não morreu, não pode morrer, não tendo vivido. O *Comte de Lautréamont* é um nome imaginário que é representado em alguns livros. O Comte de Lautréamont não cessa de morrer e de renascer sob o olhar dos leitores que descobrem este nome, abrindo os livros que o trazem, mas que logo o esquecem, ao fechá-los¹⁹⁰.

É esta situação, estranha e simples, que todo o pensamento Blanchot, sugere Fries, pretende descrever, encenar, comentar, teorizar e repetir infinitamente. Situação simples que ele retoma nas obras fragmentárias, expressando-se simplesmente:

Tentarei em vão de me representar, aquele que eu não era e que, sem o querer, começava a escrever, escrevendo (e então o sabendo) de tal maneira que por aí o puro produto de nada fazer introduzindo-se no mundo e no seu mundo. Isto acontecia “à noite”. Durante o dia, havia as ações do dia, as palavras cotidianas, a escrita cotidiana, afirmações, valores, hábitos, nada que contasse e, todavia, algo que se fazia necessário confusamente nomear por vida. A certeza de que escrevendo ele colocava precisamente entre parênteses esta certeza, aí compreendida a sua própria certeza, como tema de escrita, conduziu-o lentamente, apesar disso brevemente, a um espaço vazio, cujo vazio (o zero barré, heráldico), não

¹⁹⁰ FRIES, P. **La théorie fictive de Maurice Blanchot**. Paris: L’Harmattan, 1999.

impedia de modo algum as voltas e os desvios de um caminhar muito longo.¹⁹¹

Toda a teoria fictícia de Blanchot poderia nascer dessas frases. Toda a reflexão de Blanchot parece vir da transformação desse *eu* inicial em *ele*, transformação realizada pela escrita, neste parágrafo, e não explicada. Um homem começa a escrever, e subitamente, escrevendo, ele não é mais ele próprio: ele traça sobre o papel palavras que nada são, que não falam com ninguém, que não existem fora do gesto que as inscreve nem além da folha de papel que as contém; ele fabrica o inexistente. Ele tornou-se, nada transformando, nada produzindo, aquele que nada faz. Então, sugere ainda Fries, ele é aquele que deu as costas ao mundo no qual a vida continua; uma vida que não o interessa. Ele tornou-se um *outro* homem, mas distanciando-se da margem diurna na qual falam e agem os homens, ele tornou-se *autor*.

As narrativas blanchotianas relatam por sua vez essa mesma aventura. O personagem epônimo de *Thomas L'Obscur* (na nova versão de 1950), por exemplo, poderia representar o próprio escritor, e o rumo transfigurante de *Thomas* poderia representar o ato mesmo de escrever. Este personagem afasta-se da terra, mergulha num mar que logo se enfurece, arrasta *Thomas* e o metamorfoseia, fazendo dele aquele que saiu de si, que se transforma num monstro; fazendo dele não mais aquele que vê, mas aquele que é visto, aquele que se tornou uma imagem, um signo móbil numa praia, perdido num mar de signos, exposto ao olhar do leitor.

Este personagem solitário, distanciando da margem e dos outros nadadores, consome suas forças, e descobre no próprio elemento marinho novos recursos, a possibilidade de um novo nascimento. Este personagem se desdobra, continuando a nadar, ele desaparece na imensidão do oceano, enquanto alcança a margem... O que é aqui empreendido é, exatamente, a narrativa da experiência literária como metamorfose extenuante e libertadora ao mesmo tempo do escritor. A narração se fecha na descrição de um universo insólito, fervilhando de insetos cegos, rica de cores invisíveis, um mundo estranho no qual as flores não têm flores, no qual as cidades tão imensas não são edificadas, no qual os sóis não brilham, no qual os homens não têm corpos... Este universo é um universo de palavras: as rosas não são rosas, elas são negras e não podem ser desbotadas, porque a palavra *rosa* não é uma flor, mas um pequeno signo negro que não se desbota; os rouxinóis

¹⁹¹ BLANCHOT, M. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973, p. 9.

cantam, mas não se pode escutá-los, porque o rouxinol não canta, e assim por diante. *Thomas* avança, a palavra *Thomas* desloca-se, move-se sobre o papel e progride em direção a última linha do texto. Enfim, *Thomas* desaparece porque a escrita cessa e o livro se fecha: *Thomas* não está mais exposto ao olhar do leitor... eis o que acarreta o seu desaparecimento.

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige; ici, vers les pages intitulées Le regard d'Orphée¹⁹².

A partir de *Le Pas au-delà* (1973), a obra de Blanchot toma uma forma mais e mais fragmentária. Frequentemente, o ensaio e a ficção dialogam e se confundem no mesmo texto. A forma fragmentária traduz então a multiplicação das vozes que se mantêm em conjunto no enigma que constitui a escrita. Ela expõe na sua nudez “l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est l'œuvre”.

3.2 L'ÉCRITURE DU DESASTRE

No mesmo espírito, *L'écriture du désastre* (1980) apresenta fragmentos que seguem o fio de uma corrente ao mesmo tempo crítica, biográfica e filosófica. “Se o desastre significa estar separado da estrela (o declínio que marca o desvio assim que se interrompeu a relação com o acaso do alto, ele indica o tombo sob a necessidade desastrosa)”¹⁹³.

¹⁹² BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, nota introdutória.

¹⁹³ BLANCHOT, M. *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 9.

No capítulo intitulado “L’amitié au désastre: éloignement et disparitions 1974-1978”, Bident¹⁹⁴ assinala que, em 1975, Blanchot apresentara algumas linhas, datadas de longe, (anunciando terem sido escritas em outubro de 1974), enquadradas numa última página de um caderno do coletivo *Change*, como um epitáfio discreto, curiosamente assinado *Maurice Blanchot*, tendo o *l* desaparecido. Entretanto, declarado inédito, não há dúvida alguma de que este *fragmento* pertence ao autor, tendo constituído a primeira pré-publicação de *L’écriture du désastre*. Blanchot calara-se desde 1973, ou seja, desde a publicação de *Le Pas-au-delà* e de um artigo publicado na *Quinzaine Littéraire*. Sendo assim, a publicação de *L’écriture du désastre* ocorre no outono, como os anteriores, em 18 de setembro de 1980. Blanchot levou seis anos escrevendo esta obra, lançando-a quando completava 73 anos de idade.

Esta época de sua vida foi marcada por uma tristeza profunda e impregnada pelo pensamento permanente do *desastre*, do distanciamento de seus amigos, de Paris, passando a freqüentar, com maior assiduidade, a casa de seu irmão. Apesar de manter contato com seus amigos por cartas, entristece-se com as notícias, cujos sinais nomeia como “a inocência do desastre”¹⁹⁵. É também, nesta época, que desaparecem alguns amigos seus. E é neste quadro, de 1974 a 1980, que Blanchot escreve *L’écriture du désastre*. Durante todos estes anos, chegara a pensar que não concluiria a obra, acreditando, ao publicá-la, ser a última.

É do fundo deste silêncio, desta crença no desaparecimento, por vezes com efeito testamentário, por vezes com fundo autobiográfico, revelações discretas, últimas palavras arrancadas da doença, da morte, do saber, do morrer, os fragmentos do *Desastre*. [...] Trata-se da atenção infinita direcionada ao outro, a qualquer outro, a si próprio na qualidade de apagado pela responsabilidade pelo outro, até pela sua “*Vontade Mortal*”¹⁹⁶ (o que não exclui recusá-la, resistir-lhe, combatê-la), que guia sua escansão

¹⁹⁴ BIDENT, C. **Maurice Blanchot: partenaire invisible**. Paris: Champ Vallon, 1998, p. 505.

¹⁹⁵ Blanchot emprega esta expressão numa carta que envia a Derrida em 7 de janeiro de 1975. In: BIDENT, op. cit..

¹⁹⁶ BLANCHOT, M. *L’écriture du désastre*, op. cit., p. 36-38.

como diária, ou antes, semanal destes fragmentos¹⁹⁷.

Em Blanchot, quando se fala em morte, em geral, refere-se à morte do outro, pensa-se bem menos sobre a própria morte – como ele próprio fez em *L'instant de ma mort*. Em *A vontade mortal*, essa ideia é desenvolvida radicalmente, o que me leva a me permitir uma citação mais longa.

A morte do Outro: uma dupla morte, já que o Outro já está morto e pesa sobre mim como a obsessão da morte.

Na relação de *mim a Outrem*, Outrem o que não posso atingir, o Separado, o Altíssimo, o que escapa ao meu poder e assim o sem-poder, o estranho e o desprovido. Mas, na relação de *Outrem para mim*, tudo parece retornar-se: o longínquo torna-se o próximo, esta aproximação torna-se obsessão que me prejudica, pesa sobre mim, separa-me de mim, como se a separação (que mediria a transcendência de mim a Outrem) fizesse sua obra em mim mesmo, desidentificando-me, abandonando-me a uma passividade, sem iniciativa e sem presente. E então o outrem torna-se antes o Poderoso, o Sobreeminente, e mesmo até o Perseguidor, aquele que me oprime, me sobrecarrega, me desfaz, aquele que me obriga não menos do que me contraria, fazendo-me responder aos seus crimes, encarregando-me de uma responsabilidade sem medida que não reconhecera ser a minha, pois ela iria até a “substituição”. De tal modo que, segundo esta perspectiva, a relação de Outrem comigo tenderia a parecer como sadomasoquista, se ela não nos fizesse cair prematuramente fora do mundo – do ser – aonde apenas normal e anomalia têm um sentido.

Trata-se ainda que, segundo a designação de Levinas, o outro substituindo o Mesmo, como o Mesmo se substitui ao Outro, é em mim doravante – um eu sem eu – que os traços da transcendência (de uma transcendência) são marcados, o que

¹⁹⁷ BIDENT, op. cit., p. 508.

conduz a esta grande contradição, a este paradoxo de alto sentido: acontece que aonde a passividade *desobra* e me destrói, ao mesmo tempo sou obrigado a uma responsabilidade que não apenas me excede, mas que não posso exercer, pois nada posso e não existo mais como eu. É esta passividade responsável que seria *Dizer*, porque, antes de tudo dizer, e fora do ser (no ser há passividade e há atividade, em simples oposição e correlação, inércia e dinamismo, involuntário e voluntário), o Dizer dá e dá resposta, respondendo ao impossível e do impossível.

Mas o paradoxo não suspende uma ambigüidade: se eu sem mim eu estou na prova (sem experimentá-la) da passividade a mais passiva assim que um outro destrói até a alienação radical, é com outrem que tenho ainda que tratar, não seria antes ao “eu” do mestre, ao absoluto do poder egoísta, ao dominador que predomina e que governa a força até a perseguição inquisitorial? Dito de outra forma, a perseguição que me abre para a mais longa paciência e que constitui em mim a paixão anônima, não devo simplesmente lhe responder ocupando-me fora de meu consentimento, mas devo também lhe responder pela recusa, pela resistência e pelo combate, retornando ao saber (retornando, se for possível – já que pode ser que não haja retorno), ao eu que sabe, e que sabe que ele está exposto, não a Outrem, mas ao “Eu” adverso, ao Todo-Poder egoísta, à Vontade mortal. Naturalmente, assim, esta última atrai-me ao seu jogo e faz-me seu cúmplice, mas é porque se faz necessário sempre que haja duas linguagens ou duas exigências, uma dialética, a outra não dialética, uma na qual a negatividade é a tarefa, a outra na qual o neutro decide sem hesitação sobre o ser e o não-ser, do mesmo modo que seria necessário ao mesmo tempo ser o sujeito livre e falante e desaparecer como o paciente-passivo que atravessa o morrer e que não se mostra”.¹⁹⁸

¹⁹⁸ BLANCHOT, M. *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 36-38.

Foram quatrocentos e três fragmentos, aproximadamente mais de um por semana: faz-se necessário pensar neste ritmo de escrita, confrontá-lo com o ritmo de nossa leitura. Como abordar estes fragmentos sem dirigir, a cada vez, a mesma atenção ao *desastre* do outro? Como abandonar-se à leitura sem estar logo e repetidamente distanciado, preocupado com a responsabilidade infinita para a qual cada nova possibilidade de pensamento força? Como lê-los sem os rereer, como arrancá-los do livro que os recolhe num espaço linear, necessariamente estranho ao outro tempo que os dispersou? A densidade, a concisão, o fechamento próprios a cada um deles impõem as separações e os retornos, o ritmo de uma descontinuidade insistente, além do esquecimento, o dom convencido de um tempo que não nos pertence, que não nos pertence mais, um tempo prometido consagrado ao infinito para acabar encontrando, inesperadamente, o lugar de entrada, o lugar do corpo pensante, escrevendo, iniciando tal ou tal reflexão da palavra.

Esta escrita poética do pensamento, que desafia toda conjectura da linguagem, transtorna, abre e a cada vez restabelece em jogo os termos dos quais ela dispõe. Se cada fragmento *désastre* toda noção, não o submete à lei da gravitação em torno de uma noção central, ontológica ou ética, teológica ou metafísica, ser ou sendo, Deus ou sujeito, é também para nunca enraizar a segurança da linguagem, nem mesmo estratificá-la, bloco arrancado à intensidade da dor, atado à multiplicidade das leituras, das experiências, dos saberes. Cada fragmento vem assim do mais múltiplo, do mais longínquo, de uma superposição de nós como que inesperadamente desfeita, decidida, liberada. Cada fragmento impõe seu próprio código, sua própria origem, sua própria reversibilidade de noção; impõe, portanto, ao leitor recolocar em causa seu saber interpretativo, ou melhor: sua maneira de questionar – por onde tomar cada fragmento? por qual ponto sensível, por qual ponto de dor, de *desastre*, de fraqueza¹⁹⁹? Há algo da solidão e da

¹⁹⁹ Bident (op. cit., 509) afirma que Blanchot elege a palavra *desastre* por causa de todas estas razões de *linguagem*. O *desastre* permite que lhe sobrevenha o “*discurso sobre a paciência*”: primeiro título, não do livro, mas do primeiro conjunto de fragmentos publicado no *Nouveau Commerce*, em 1975, e retomado nas cinquenta primeiras páginas do livro. Mascolo assinala que a palavra *desastre* aparece pela primeira vez em *Comité (À la recherche d'un communisme de pensée)*: o *desastre* como “*mudança de astro*”, aí assinala o que Blanchot nomeará “*a saída do espaço histórico*” e a exigência de um comunismo que ele proclamará, brevemente, como inconfessável. Faz-se também necessário lembrar-se da rubrica “*Après le désastre*”, provavelmente

incapacidade de expressão ao inconfessável, salvo em dizer o que torna impossível a perfeição do silêncio, que se encontra nestes fragmentos. “Algo de uma solidão atemporal: curiosamente, todos os textos, às vezes escritos com cinco ou seis anos de distância, acarretam um efeito soberano de sincronia, estabilidade, ao mesmo tempo garantida e atormentada pelo lento movimento da paciência”.

Sendo assim, segundo o próprio Blanchot, “escrever, é talvez trazer à superfície algo como o sentido ausente, acolher o impulso passivo que não é ainda o pensamento, sendo já o desastre do pensamento. Sua paciência. Entre ele e o outro, haveria o contato, o desligamento de sentido ausente – a amizade”²⁰⁰. Algo de uma solidão que recusa qualquer refúgio e apenas pode permitir que lhe sobrevenha o *desastre* do pensamento. Este *desastre* tem um nome, Blanchot nunca cessará de repeti-lo: *Auschwitz*. Nome da monstruosidade e do *nonsense* anônimos, lugar que pena a encontrar seu lugar na memória, pertencendo a um tempo separado do que era oportuno nomear, localizar e concluir pela “História. Como dizer: Auschwitz aconteceu?”²⁰¹ Esta questão perturbadora desfaz todas as relações possíveis entre a memória e o esquecimento

“O holocausto, acontecimento absoluto da história”: estas poucas palavras introduzem um fragmento de uma dezena de linhas, que retoma uma idéia várias vezes afirmada, desde o início dos anos setenta. Fragmento repetido, *in extenso*, como um *leitmotiv*, em duas pré-publicações, e retomado no livro:

A palavra desconhecida, fora de nominação:
O holocausto, acontecimento *absoluto* da história,
historicamente datado, esta completa queimadura
na qual a história inteira se incendiou, na qual o
movimento do Sentido se subverteu, na qual o

iniciada por Blanchot no *Journal des Débats* em julho de 1940, e que terá para ele o mesmo alcance de ruptura histórica. Após a guerra, a poesia também será expressa neste sentido: “*A poesia é o reino do desastre*”, escreve na “*Part du feu*” (op. cit., p. 256). Assinalemos, também, uma outra ocorrência, sobre “*Un coup de dés*”, como posição de fracasso da ontologia, força de ruptura da “*regra geral que dá ao acaso estatuto de lei*” (*Le livre à venir*, op. cit., p. 318). E, se no “*Pas au-delà*”, o “*desastre imóvel que deixa tudo subsistir*” faz uma volta abertamente íntima (ele designa o retorno e como a lei implacáveis da angústia), sabe-se, até que ponto esta intimidade é amarrada em Blanchot à História.

²⁰⁰ BLANCHOT, M. *L’écriture du désastre*, op. cit., p. 71.

²⁰¹ *Ibid*, p. 216.

dom, sem perdão, sem consentimento, arruinou-se sem dar lugar a nada que pudesse afirmar-se, negar-se, dom da própria passividade, dom do que não pode se doar. Como guardá-lo, fosse no pensamento, como fazer do pensamento o que manteria o holocausto no qual tudo se perdeu, aí compreendendo o pensamento guardião? Na intensidade mortal, o silêncio fugindo do grito incontável.²⁰²

O pensamento limita-se a repetir o desinteresse. O pensamento pode interrogar no seu lugar, no seu côncavo a incapacidade de tudo saber sobre o absoluto, apenas chamar no seu fundo este desastre no qual ele se torna: O desastre não é absoluto: ele lhe faz frente: “A menos que o conhecimento não nos tome, não nos deporte, conhecimento não do desastre, mas como desastre e pelo desastre, tocados por ele, todavia não atingidos, frente a frente com a ignorância do desconhecido, assim esquecendo sem parar”²⁰³. Ele não pode desenvolvê-lo. Ele afasta, ao infinito, toda esperança messiânica, toda política do possível, toda reflexão concluída da História. Ele não poderá doravante satisfazer-se de nenhuma declinação da categoria da presença. Se o acontecimento que aconteceu sem ainda ter encontrado seu lugar dispõe o desastre no fundo de todo pensamento, é que seu caráter *absoluto* faz com que todo pensamento só possa ser doravante de *desastre*, só desastre. “Pensar, seria nomear (chamar) o desastre como pensamento dissimulado”²⁰⁴.

E, “se o desastre é o pensamento dissimulado de todo pensamento, é, portanto, ainda uma vez, a possibilidade mesma do pensamento, do pensamento contemporâneo, arrancado, separado de todo outro pensamento, que Blanchot propõe-se em pensar (em enunciar: em nomear, em chamar). Trata-se de procurar o que pelo pensamento, pela escrita possa ainda lhe fazer eco, enfrentá-lo. De procurar aonde o pensamento pode introduzir-se, “lá onde não há nem mesmo lugar para introduzir uma questão”²⁰⁵.

É também em resposta a esta pergunta que *L'écriture du désastre* poderia ser considerada como o *último livro* de Blanchot. Já que, deste livro, todos os outros, mais breves pelo volume, mais uniformes pelo retorno à continuidade do discurso, à linearidade da razão, apenas serão

²⁰² Ibid, p. 80.

²⁰³ BLANCHOT, M. *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 11.

²⁰⁴ BLANCHOT, M. *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 12.

²⁰⁵ Ibid., p. 53.

fragmentos soltos, cada vez dedicados a uma figura do amigo, cada vez experimentados a uma nova acolhida do absoluto por um outro e freqüentemente próximo pensamento (amigos, pensamentos que tomarão os nomes de Bataille, Duras, Nancy, Foucault, Des Forêts e Mascolo).

É, portanto, este livro que determina a responsabilidade da escrita com respeito ao seu outro: a intimidade da História, este *outro* total que ela nunca pode atingir, sobre o qual ela nunca pode explicar, mas que pode acolher na sua distância e por meio da qual ela pode indicar, repetir, dedicar a exigência, exigência reforçada pelo acontecimento do qual absolveu-se, desprende-se, separou-se, exigência da qual ele impõe o reconhecimento à Lei do saber e do livro. A escrita encontrou o modo de tal acolhida: após a conservação da palavra crítica, a narrativa e o pensamento de suas metamorfoses diversas, *o regime fragmentário*.

3.4 L'ESPACE LITTÉRAIRE

L'espace littéraire (1955) é o mais conhecido dos ensaios de Maurice Blanchot, no qual ele se interroga sobre a relação do escritor com a sua obra, com a inspiração, com a obscuridade, dentre outros temas. Seus passos são muito livres. Interessa-se pelos mitos, como o de Orfeu ou de Eurídice. Inquieta-se pelos destinos, como o de Rilke ou o de Kafka, por exemplo, sem olvidar suas obras. Medita longamente sobre o que a aventura de escrever impõe àqueles que a ela se dedicam totalmente. Para Maurice Blanchot, “*écrire est l’interminable, l’incessant*”. É uma aventura infinita que esgota as forças do sujeito e o priva do seu *moi*. E, como o demonstra bem o mito da descida de Orfeu aos infernos, esta aventura não aconteceria sem uma “*relation anticipé avec la mort*”.

Blanchot, ao refletir sobre o significado da força ou da fraqueza de um criador, questiona-se sobre o tipo de exigência a que ele deve responder, e os riscos que ele deve enfrentar, quando se doa à escrita. E, no capítulo 3, *L'espace et l'exigence de l'œuvre*, na parte concernente ao “*besoin d’écrire*”, analisa, dentre outros pontos que:

le point central de l'œuvre est l'œuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre.

Ce point est l'exigence souveraine, ce dont on ne peut s'approcher que par la réalisation de l'œuvre, mais dont seule aussi l'approche fait l'œuvre. Qui

ne se soucie que de brillantes réussites est pourtant à la recherche de ce point où rien ne peut réussir. Et qui écrit par seul souci de la vérité, est déjà entré dans la zone d'attrance de ce point d'où le vrai est exclu. Certains, par on ne sait quelle chance ou malchance, en subissent la pression sous une forme presque pure: ils se sont comme approchés par hasard de cet instant et, où qu'ils aillent, quoi qu'ils fassent, ils le retiennent. Exigence impérieuse et vide, qui s'exerce en tout temps et les attire hors du temps. Écrire, ils ne le désirent pas, la gloire est leur est vaine, l'immortalité des œuvres leur déplaît, les obligations du devoir leur sont étrangères. Vivre dans la passion heureuse des êtres, voilà ce qu'ils préfèrent, - mais de leurs préférences il n'est pas tenu compte, et eux-mêmes sont mis à l'écart, poussés dans la solitude essentielle dont ils ne se dégagent qu'en écrivant un peu.²⁰⁶

Blanchot afirma ainda que há criadores que parecem mais fracos do que outros homens, menos capazes de viver e, conseqüentemente, mais capazes de ainda se surpreender com a vida. Diz que talvez seja freqüentemente assim. Mas, faz-se ainda necessário acrescentar, que eles são fortes, naquilo em que são fracos, que para eles há uma força nova na qual se desfazem na extremidade de suas fraquezas. E, acrescenta ainda que:

Et il faut dire plus encore: quand ils se mettent à l'œuvre dans l'insouciance de leurs dons, beaucoup sont des êtres normaux, aimables, de plain-pied avec la vie, et c'est à l'œuvre seule, à l'exigence qui est dans l'œuvre, qu'ils doivent ce surcroît qui ne se mesure que par la plus grande faiblesse, une anomalie, la perte du monde et d'eux-mêmes. Ainsi Goya, ainsi Nerval.²⁰⁷

Do mesmo modo, Foucault, no texto "O pensamento do exterior", analisando a expansão infinita da linguagem, o ser da linguagem, a

²⁰⁶ BLANCHOT, M. *L'espace littéraire.*, op. cit., p. 60-61.

²⁰⁷ Idem, p. 61.

experiência do exterior, passando por Kant, Hegel, Nietzsche, Bataille, chega à Blanchot, dizendo que,

Quanto mais ele se retira na manifestação de sua obra, mais ele está 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.²⁰⁸

Foucault aqui reflete a respeito de como dar a este pensamento uma linguagem que lhe seja fiel. Para Foucault, todo discurso reflexivo arrisca-se a reconduzir a experiência do exterior à dimensão da interioridade, pois a reflexão tende 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.

Sendo assim, a necessidade de transformar a linguagem reflexiva vem daí. 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: atingindo 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 o seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo,

²⁰⁸ FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior (*Critique*, n. 229, junho de 1966). In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 219-242.

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 este vazio.

E o próprio Blanchot assegura a análise foucaultiana falando sobre algo menor do que o abismo do vazio:

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 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 alcance²⁰⁹.

As ficções então 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 mesmas, mas no vazio que as circunda, no espaço onde são colocadas sem raiz e sem fundações. “A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível”²¹⁰.

Blanchot o reforça:

A literatura [...] é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, mas com o que ela é “essencialmente”, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um

²⁰⁹ BLANCHOT, Maurice. **Celui qui ne m’accompagnait pas**. Paris: Gallimard, 1953, p. 125.

²¹⁰ FOUCAULT, op. cit, p. 225.

ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar.²¹¹

Entretanto, a noção de experiência é desenvolvida por ambos, Foucault e Blanchot, fora do sentido usual. Foucault ocupa-se com a constituição do ser como experiência na literatura, ou seja, o ser da linguagem na experiência literária. Na literatura como espaço da experiência, ele busca aproximar pensamento e linguagem, por conseguinte pensar a experiência é pensar o ser da linguagem. A experiência, assim como a morte, é questão presente em toda a obra de Blanchot. Ele toma a experiência como escritura, ato ou movimento de escrever. Para Foucault, a escritura como experiência poética também é a experiência transgressora da linguagem. Blanchot explora a literatura, marginal ao saber moderno, como experiência de contestação aos saberes, poderes e verdades. A experiência não tem sentido fenomenológico, é experiência de espaço e tempo fora da percepção. É experiência da não-experiência. A escritura se desvia, escapa, da experiência sensível; está fora da relação visível/invisível. É experiência de si própria. Para Foucault, a experiência é dobra, retorno sobre si mesma.

Em Blanchot, a experiência está em Orfeu. Escrever é ser atraído para fora do vivido, do mundo, em direção à Eurídice, aos infernos – espaço da escritura. Orfeu volta-se para Eurídice, já que não voltar-se constituiria a traição de uma experiência simultaneamente essencial e arruinadora da obra, experiência em que se atinge o ponto extremo, o risco, experiência paradoxalmente impossível da obra. Sendo assim, a experiência é experiência da escritura, busca impossível da origem e da morte. É experiência da atração da origem, ou seja, o *desobrar* e, impossibilidade de “olhar” a origem, ou seja, o *obrar*.

A experiência é também a experiência do *Fora*, de aproximação do *Neutro*. Na linguagem, a escritura abre um vazio, um espaço neutro, não humano e não objetivo, onde ela se desdobra, desdobrando-se em um espaço e tempo próprios, espaço da experiência, da obra: espaço infinito e tempo de repetição. E é nesse deserto, neste espaço literário, que o escritor vaga, erra.

O neutro diz respeito ao negativo, ao ser como negativo, e não à negação. A literatura é linguagem do neutro, onde a tensão dos contrários se mantém como paradoxo, não se dilui. A escritura, a

²¹¹ BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 292-3.

palavra literária, é indiferente a uma verdade que subsista fora dela e também à cultura onde ela é operatória. Ela é o silêncio mais silencioso, pois capaz de interromper o ruído e transformá-lo em palavra. Ela é a linguagem do impossível.

A obra como experiência situa-se na relação da linguagem com a morte. Na experiência literária, a linguagem se relaciona com a morte. Para Foucault, a relação com a morte é o mais original da linguagem. Para Blanchot, a experiência original é experiência da morte, como experiência da ausência da origem e da morte. Para ambos, escrever para não morrer não é vencer a morte com uma obra imortal, mas fazer algo dela escapar e, como Orfeu, dela se aproximar. Escrever é morrer sem parar, é não ser nem vivo, nem morto. Entrar no espaço literário é morrer, tornar-se imagem, imagem que é incessantemente substituída por imagens cada vez mais instáveis até a desapareição. Na morte impossível de Blanchot, a neutralidade da morte se opõe à morte como negativo no pensamento dialético. Talvez seja este o ponto que mais aproxima o pensamento de Foucault ao pensamento de Blanchot, ou seja, a relação entre linguagem e morte: enquanto que Foucault considera que esta relação veio a se modificar na modernidade, ela assemelha-se à morte impossível para Blanchot.

Blanchot, no texto *A literatura e o direito à morte* (1997), afirma que a linguagem que se tornou literatura questiona-se a si mesma, erguendo-se sobre suas ruínas. Ao negar-se a si própria, a literatura começa a existir. Mas o estatuto desta negação não é o mesmo do negativo na contradição. Esta negação é potente e incessante, e como poder de negação, a linguagem é produtora do vazio, é potência de morte. Esta morte não significa uma morte verdadeira, no mundo, mas sim, uma morte ideal, morte impossível, morte indiferente e sem verdade. É neste sentido que a literatura aproxima-se da morte.

A literatura liga-se à linguagem, que se liga à morte. A linguagem não mata ninguém, mas, ao nomear, a morte como ameaça real, a possibilidade desta destruição, já se faz presente nela. Sem a morte real não poderia haver a morte ideal na linguagem. Sendo assim, segundo Blanchot, a literatura abriga duas tendências da linguagem, ou seja, a da negação e a da preocupação com a realidade das coisas. Os seres que existem na literatura são seres de linguagem, feitos de palavras privadas de sentido, seres que neste *espaço neutro* oscilam entre a vida e a morte.

3.4 “MAURICE BLANCHOT EST MORT”

Derrida dedica ao escritor um ensaio, intitulado “Maurice Blanchot est mort”²¹², e, citando Heidegger “de quem Blanchot foi sem dúvida um dos mais vigilantes leitores no mundo”, e, para quem, “a morte no sentido próprio é, para o animal, impossível. Impossível num certo sentido, já que Heidegger diz também (trata-se dos textos, notadamente *Sein und Zeit*, que, aliás, questioneï) que a morte é, para o *Dasein*, a possibilidade do impossível”²¹³. Derrida afirma que

seria, portanto, necessário aqui distinguir o impossível (morrer para o animal) e a possibilidade da impossibilidade (morrer para o *Dasein*). Pressente-se a frágil consistência, ou então, a inconsistência desta diferença, entre a diferença no total entre o impossível e o impossível, entre o impossível nu, se se pode dizer, e a possibilidade *como tal*. Porém Blanchot não terá cessado de deter-se nestes lugares inabitáveis para o pensamento, que se tratasse desta questão do impossível e da possibilidade do impossível ou que se tratasse do espaço ficcional, e mesmo literário que acolhe o viver da morte, o tornar-se morto-vivo, até o fantasma do enterrado vivo.²¹⁴

Derrida discorre sobre “a ficção e o fantasma do enterrado vivo”, sugerindo que nesse sentido poderia analisar vários textos de Blanchot, mas especifica: “Eu me dou por contente de evocar um outro texto de Blanchot, muito antigo. Ele poderia ser uma ou outra versão de *Thomas L’Obscur* no qual este fantasmático do ser enterrado vivo encontra-se por toda parte”²¹⁵. Sendo assim, na seqüência, a tradução de um trecho de *Thomas L’Obscur* sobre o referido assunto:

De joelhos, com as costas curvadas, Thomas cavava a terra. Ao redor dele, estendiam-se algumas covas ao longo das quais o dia mantinha-se rechaçado. Pela sétima vez, ele preparava

²¹² DERRIDA, Jacques. **Parages**, op. cit., p. 288-291.

²¹³ DERRIDA, Jacques. **Apories**. Paris: Galilée, 1996.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Idem.

lentamente, deixando no solo a marca de suas mãos, um grande buraco que ampliava para o seu tamanho. E enquanto ele cavava, o vazio, como se tivesse sido preenchido por uma dúzia de mãos, após por braços, enfim pelo corpo inteiro, oferecia por sua vez uma resistência que logo ele não poderia vencer. A tumba estava plena de um ser do qual ela absorvia a ausência. Um cadáver sem alojamento aí enterrava-se, encontrando nesta ausência de forma, a forma perfeita de sua presença. Era um drama cujo horror era experimentado, durante o sono, pelos homens do vilarejo. Assim que, a tumba foi concluída, Thomas nela jogou-se, tendo fixado no seu pescoço uma grande pedra, ele se chocou com um corpo mil vezes mais duro do que o solo, o corpo mesmo do coveiro que já havia entrado na cova para cavá-la. Esta cova que tinha exatamente o seu tamanho, sua forma, sua largura, era como seu próprio cadáver, e a cada vez que ele tentava aí enterrar-se, assemelhava-se a uma morte absurda que teria tentado enterrar o seu corpo no seu corpo. Havia doravante, em todas as sepulturas nas quais ele poderia ter tomado lugar, em todos os sentimentos que são também tumbas para os mortos, neste aniquilamento pelo qual ele morria sem permitir que se acreditasse morto, havia um outro morto que o tinha precedido e que lhe era idêntico, impelia até o extremo a ambiguidade da morte e da vida de Thomas²¹⁶.

Essa transformação que constitui a ambiguidade da morte aparece também em várias passagens do *Le Pas au-delà* (1973). Como por exemplo, o texto que segue:

Se o ser se lê, se escreve no neutro, não significa, todavia, que o neutro domine o ser, ou apenas que o ser se daria sob o véu da diferença entre ser e sendo nem ser nem sendo (antes além dos dois ou aquém entre os dois), mas que o neutro o conjura dissuadindo-o delicadamente de qualquer

²¹⁶ **Thomas L'Obscur** (nouvelle version). Paris: Gallimard, L'Imaginaire, 1950, p. 38-9. A análise que Derrida faz desse texto será comentada abaixo.

presença, seja negativa, neutralizando-o até impedi-lo de se dizer o ser do neutro, arrastando-o na erosão infinita da repetição negativa.

O Neutro marca o ser, efeito de toda marca: o ser marcado no neutro não se observa e esquece sempre, sob o brilho do ser, esta marca da qual mesmo o brilho só é um efeito.

O Neutro não domina, eterno seguinte que precede, de tal modo que o neutro não está em parte alguma, funcionando na linguagem em todo lugar como jogo da marca, se o que marca demarca e, no final, neutraliza até a linha de demarcação que não saberia questionar, transpondo-a, de transpor. A transgressão que se efetua, não se efetuando, se ela também afirma-se no neutro, na neutralidade de um engano jamais presente, não reconheceria, pelo menos na qualidade de uma proposição, marcar o neutro como aquilo que seria, sempre em jogo na transgressão, precisamente para transgredir. Como se escrever, o movimento incessante de escrever, liberasse-nos do jogo da escrita.

O Neutro, a doce interdição do morrer, lá onde, de princípio em princípio, olho sem olhar, o silêncio nos conduz na proximidade do longínquo. Palavra ainda a ser dita além dos vivos e dos mortos, *testemunhando para a ausência de atestado*²¹⁷.

E, questiona-se Blanchot: “Puis-je mourir²¹⁸?”:

À première vue, la préoccupation de l'écrivain qui écrit pour pouvoir mourir est une atteinte au sens commun. Il semble qu'au moins un événement nous soit sûr: il viendra sans approche de notre part, sans travail et sans souci; oui, il viendra. C'est vrai, mais en même temps cela n'est pas vrai, et justement il se peut que la vérité lui manque, il n'a pas du moins cette vérité que nous éprouvons dans le monde, qui est la mesure de notre action et de notre présence dans le monde. Ce qui me fait disparaître du monde ne peut y

²¹⁷ BLANCHOT, M. *Le pas au-delà*, op. cit., p. 106-107.

²¹⁸ BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*, op. cit., 117-119.

trouver sa garantie, est donc, d'une certaine manière, sans garantie, n'est pas sûr. Ainsi s'explique que personne ne soit liée à la mort par une certitude véritable. [...]

Pouvoir mourir cesse donc d'être une question privée de sens et l'on comprend que le but d'un homme soit la recherche de la possibilité de la mort. Cette recherche, toutefois, ne devient significative que lorsqu'elle est nécessaire. Dans les grands systèmes religieux, la mort est un événement important, mais elle n'est pas le paradoxe d'un fait brut sans vérité : elle est rapport à un autre monde où précisément le vrai aurait son origine, elle est le chemin de la vérité. [...] Les trois pensées qui [...] semblent éclairer le mieux le destin de l'homme moderne, quels que soient les mouvements qui les opposent, celles de Hegel, de Nietzsche et de Heidegger, tendent toutes les trois à rendre la mort possible.

4. O ABSOLUTO

Etimologicamente, a palavra *absoluto* advém do latim, de *absolutus*, significando acabar, concluir, terminar, completar²¹⁹. A palavra veicula também o sentido de “separado de”. Sendo assim, a palavra conservou um duplo sentido, ou seja, o que não depende de nada para existir; o que não comporta restrição alguma, limitação alguma. De modo geral, *absoluto* opõe-se a *relativo* e serve, portanto para designar um ser que existe por si próprio e perfeito, como Deus, seja uma verdade perfeita e independente das representações humanas²²⁰.

Teóricos diversos, filósofos, poetas, escritores e críticos de arte ou de literatura também se debruçaram sobre o *absoluto*.

Descartes denominou “*absoluto* tudo o que contém em si a natureza pura e simples sobre a qual se fala: assim tudo o que é considerado como independente, causa, simples, universal, um, igual, similar, direito, ou outras coisas desse gênero”²²¹. Em Kant, a palavra *absoluto* é empregada algumas vezes para designar que algo é válido sob todas as relações (de uma maneira ilimitada²²²). Hegel faz do *idealismo absoluto* o emblema de sua filosofia: “É a determinação própria das coisas finitas ter o fundamento não nelas próprias, mas na idéia divina universal. Essa maneira de apreender as coisas pode [...] ser designada antes de tudo como uma posição filosófica: “O ponto de vista do conceito é o do idealismo *absoluto*”²²³. O idealismo hegeliano é *absoluto* pois concerne a existência de um “pensamento objetivo” que é como “o interior do mundo”²²⁴. Sendo assim, o pensamento do *absoluto* é especulativo pois reflete sobre “a identidade *absoluta* do subjetivo e do objetivo”. Assim, *pensar o absoluto* é pensar o *irrepresentável*: não sendo uma essência separada, uma *substância*, mas uma essência

²¹⁹ DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert. **Dictionnaire étymologique**. Paris: Larousse, 2001, p. 4.

²²⁰ BOILLLOT, Hervé. **Petit Larousse de la Philosophie**. Paris: Larousse, 2007, p. 605.

²²¹ DESCARTES, René. Règles pour la direction de l’esprit. Règle I. In: _____. **Œuvres, Lettres**. Paris: Gallimard, p. 53.

²²² KANT, Immanuel. Critique de la raison pure. In: RUSS, Jacqueline. **Dictionnaire de philosophie**. Paris: Bordas, 2004, p. 9.

²²³ HEGEL, Wilhelm Friedrich. **Encyclopédie des sciences philosophiques**, tome 1: **La Science de la Logique** (Encyclopédie, 1 § 160 A). Tradução para o francês de Bourgeois. Paris: Vrin, 1970, p. 590.

²²⁴ *Ibid.*, § m24 e A 290 e 474.

encarnada na singularidade, um sujeito. O *absoluto*, em suma, é o que existe por si próprio, como Deus.

O absoluto foi um dos temas fundamentais de Carl Einstein, nos campos da arte e da política. Para ele,

o *absoluto* é inteiramente vazio”, pois “o homem não suporta suas próprias forças, [...] faz tudo para esquecer seus sonhos, pois teme que sua alma divague”. Para ele, o absoluto consiste a maior proeza e a maior derrota do homem. [...] É certo que o homem inventou Deus, para que sua miséria seja amparada por alguém maior do que ele: Deus é a antítese dialética das imperfeições humanas. [...] O *absoluto* é a soma das compensações da miséria humana. Para criar uma noção tão perfeita, o homem teve que renunciar ao seu próprio e miserável conteúdo. O *absoluto* é poderoso porque é perfeitamente vazio: é graças a esta natureza que ele representa o auge da verdade. Não se pode nada demonstrar pelo *absoluto*: o *absoluto* é justamente a verdade suprema que se mantém sem demonstração. Apenas podem ser demonstrados os detalhes, os intervalos. Mas, precisamente, esta impossibilidade de provar o *absoluto* torna-o inatacável. É impossível fazer vacilar uma mentira que, não tendo objeto, não pode ser relacionada a nada: a mentira, com efeito, só pode ser constatada se um objeto, fácil de ser abraçado de um relance, não aparece conveniente, o que implica dizer em casos sem importância. A mentira, limitada por um objeto pode ser comprovada, mas jamais o artifício de uma construção, pois esta exclui o objeto. É assim que as obras de arte não são demonstráveis pelo fato de que são separadas, como o *absoluto*, do objeto. O *absoluto* é o maior dispêndio de forças feita pelo homem; ele logo procura resgatar as forças perdidas por meio de preces: onde se vê que o homem não suporta suas próprias forças, sendo obrigado a se separar delas para encontrar o equilíbrio. Faz-se necessário acrescentar que o homem, antes de tudo, sente medo de si próprio e de suas próprias criações, das entidades

imaginárias que separou de si próprio. É assim que faz tudo para esquecer seus sonhos, pois teme que sua alma divague. Creio que o homem tem menos medo diante do Universo que diante de si mesmo, pois não conhece o mundo, mas apenas um pequeno canto. O *absoluto* foi a maior proeza do homem: graças a esta proeza, ele ultrapassou o estágio mitológico. Mas foi ao mesmo tempo sua maior derrota, pois inventou algo maior que ele. O homem criou sua própria servidão. Este *absoluto* é idêntico ao vazio e ao que não tem objeto. É assim que o homem morre pelo *absoluto* que é ao mesmo tempo seu meio de liberdade. O homem morre, morto por seus fetiches, cuja existência é mais ou menos situada no *absoluto*. [...] O *absoluto* neutro é, como o dinheiro, um meio de poder: um e outro podem ser trocados de qualquer maneira, pois não possuem qualidades precisas. [...] Identificou-se o *absoluto* na essência e no próprio ser, e é pelo *absoluto* que nos eternizamos. Que medo da morte! Deve-se começar a ver as palavras através da morte, e é assim que se tornam espíritos imortais como elas próprias. As palavras, criadas pelo homem, tornam-se pesadelos e as noções são masmorras dos lógicos: é pelas noções que se confunde a duração. O *absoluto* pertence aos tipos arquitetônicos-rapsódicos: o homem-serpente da atualidade crê unicamente no seu eu banal e raso: foi assim que encontrou a forma a mais vilã do *absoluto*, e uma liberdade que, após ter-se esquecido da morte, parou de ser limitada aos tabus sendo apenas baixa e vilã²²⁵.

Mallarmé, leitor e estudioso de Hegel e de sua dialética, travou uma intensa busca pelo *absoluto*. Dizia, em sua correspondência, que o *absoluto* o acompanhava no dia a dia, chegando mesmo a atormentá-lo.

²²⁵ EINSTEIN, Carl. *Absoluto*. Tradução de Maria José Werner Salles. Texto publicado no site SeCARTE, do Ministério da Educação, 28 de abril de 2010. Fonte: *Gallica.bnf.fr* (Bibliothèque Nationale de France. Chronique: Dictionnaire Critique, p. 169.)

Albert Thibaudet²²⁶ questiona-se que o próprio ato de escrever não seria, por si só, algo como erigir-se no *absoluto*, e, para legitimar a sua existência, construir um mundo em sua volta, como hipostasiar-se um Deus alexandrino, “atribuir-se, em virtude de uma dúvida, qualquer dever de tudo recriar, com reminiscências, para reconhecer que se está no lugar certo, no qual se deve estar”²²⁷? Se a escrita constitui uma “prova”, no sentido mallarmeano, do pensamento, a vida é, ao contrário, uma defesa do pensamento, uma retirada em sua direção. Conseqüentemente, em Mallarmé, um contraste – aliás, natural e necessário – entre o fanatismo da inteligência tomada pelo *absoluto* e a timidez cortês da existência, entre o orgulho de sonhar escrever e a hesitação de escrever.

Seu culto ao *absoluto*, ele o conduzia sob a forma de seus escrúpulos. Poeta, ele esforça-se a expressar o incompreensível, – prosador, a notar as reticências, as ironias; – impressionista, ele desconfia da impressão instantânea, sonhando com a eternidade do Livro; – lógico, desconfia da lógica que corrompe a impressão continuando-a; – reconhecido como o dono da arte de conversar a mais deliciosa de seu tempo, ele sabia que “deux hommes ne sont, peut-être, malgré la grimace à le faire, entretenus, plusieurs mots durant, du même objet exactement”²²⁸.

Assim, todas as suas tentativas, como um trampolim, fazem-no saltar em direção da busca da essência. Mallarmé tinha uma visão interior que concernia a poesia pura, a poesia nua, além de qualquer enfeite e manifestação exteriores, visão que não materializou – o que foi contraditório – mas indicada por alusões, por um jogo movediço e curvas leves. Ele tentou em ensaios sobre a arte, indicando mais precisamente em especulações técnicas, uma poesia pura, mantendo assim a preocupação sobre o *absoluto* poético. Derrida nos diz:

Je suis seul(e). Dit-il ou dit-elle. Je suis seul(e).
[...] Non pas je suis seul(e) à pouvoir faire ceci ou cela, à dire ceci ou cela, à vivre ceci ou cela, mais je suis seul(e)”, absolument. “Je suis seul(e)” veut d’ailleurs dire “je suis” absolu, c’est-à-dire

²²⁶ THIBAUDET, Albert. **La Poésie de Stéphane Mallarmé**. Paris: Gallimard, Collection Tel, 2006.

²²⁷ Palavras de Villiers de l’Isle-Adam, edição Lacomble. Cf. THIBAUDET, Albert. **La Poésie de Stéphane Mallarmé**, op. cit., p. 11.

²²⁸ MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur, Divagations, Un coup de dés**, op. cit., p. 342.

absous, détaché ou délivré de lien, *absolutus*, sauf de tout lien, exceptionnel, voire souverain. [...] Je connais une phrase encore plus terrifiante, plus terriblement ambiguë que “je suis seul(e), et c’est, isolé de tout autre contexte déterminant, la phrase qui dirait à l’autre “je suis seul(e) avec toi”. Méditez l’abîme d’une telle phrase: je suis seul(e) avec toi, avec toi je suis seul(e), seul(e) au monde. Car il va toujours du monde, quand on parle de solitude. [...] Je suis seul(e) avec toi au monde. Cela peut être la plus belle déclaration d’amour ou le plus désespérant témoignage, la plus grave attestation ou protestation de détestation, l’étouffement, la suffocation même: tant qu’à être seul, si du moins je pouvais être Seul avec toi. Être Seul(e) avec moi”²²⁹.

Blanchot, por sua vez, insiste sobre um efeito do fato de que quando estamos sós somos confrontados com o retorno do eu sob a forma de Alguém, que se abre ao tempo morto: “Quand je suis seul, je ne suis pas seul, mais, dans ce présent, je reviens déjà à moi sous la forme de Quelqu’un. Quelqu’un est là, où je suis seul. Le fait d’être seul, c’est que j’appartiens à ce temps mort”²³⁰. Esse tempo morto é esse tempo “réel où la mort est présente, arrive, mais ne cesse pas d’arriver, comme si, en arrivant, elle rendait stérile le temps par lequel elle peut arriver”²³¹.

Maurice Blanchot, assim como Stéphane Mallarmé, teve a questão do *absoluto* no centro de sua obra. Com grande frequência, o termo “*absoluto*” aparece em seus ensaios, que, justamente, descrevem a literatura como busca do *absoluto*. Segundo o autor, atingir o *absoluto* não constitui uma tarefa possível. Portanto, na sua obra, a questão que envolve a busca do *absoluto* é considerada como fracassada. E, pode-se compreender o porquê, ou seja, a estrutura da experiência, designada ora como despedaçamento ou inquietação, ora como negatividade ou ambiguidade, como “fora” ou “outra noite”, não permite a uma tal busca a sua realização. Nesse sentido, a busca do *absoluto* constitui um enigma, como uma contradição.

²²⁹ DERRIDA, Jacques. Séminaire. La bête et le souverain. Volume II (2002-2003). In: HOPPENOT, Éric e MILON, Alain. **Maurice Blanchot et la philosophie**. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 377-378.

²³⁰ BLANCHOT, Maurice. **L’espace littéraire**, op. cit., p. 27.

²³¹ Idem.

No ensaio que abre *Faux pas*, “De l’angoisse au langage”²³², Blanchot designa a palavra “angústia” de uma forma diversa do que havia denominado anteriormente, ou seja, como “inquietação” ou “dilaceramento”. Nesse texto, a experiência do escritor aparece ora como uma espécie de ascese invertida, de uma subida aos infernos, na qual o objetivo não seria Deus, mas o Nada, ora ela aparece como um passo cético no qual nada pode ser afirmado, sem ser imediatamente discutido. A fonte principal dessa dialética é a fenomenologia de Hegel, sem o momento de síntese no qual um saber positivo é reconstituído.

Nos ensaios que escreveu no *Journal de Débats*, nos anos 40, sobre os pensamentos de Maître Eckhart e Silesius, Blanchot neles deduz que “l’homme qui ne peut arriver à Dieu qu’en se réduisant à rien, lie cependant profondément la notion de Dieu à sa nature d’homme. C’est une conséquence de la doctrine du non-savoir”²³³. E Blanchot, dando continuidade, explica que o nome de Deus, assim como todos os conceitos teológicos que a ele são ligados, apenas tem sentido e realidade para o homem que os recebe e que os concebe. Deus seria apenas um momento de nossa ignorância, a maneira com a qual sendo seres criados, nos sentimos em relação necessária com ele. Mas se suprimirmos essa criação que é o homem, no que se torna aquele que o denomina Deus? Naturalmente, não podemos dizer, pois apenas podemos falar de Deus, tudo o que podemos entrever pela ignorância, é que o Deus diferenciado, trinitário, criador, deve ser superado, que há um além de Deus, que esse Deus absolutamente uno e anterior a tudo, vazio de Deus e ausente das criaturas, constitui a única divindade que merece tanto o nome de *surnéant* como o de *surdivinité*. “Je dois monter, diz Silesius, plus haut que Dieu dans un désert”²³⁴.

Até o momento presente, afirma Blanchot, essas afirmações constituem apenas pontos de referência da dialética negativa; se quisermos apoderar-nos de Deus, faz-se necessário que esqueçamos o que ele é. Mas Silesius vai mais longe e, como Eckhart, a quem ele toma emprestada a distinção de Deus e da divindade chegando a essa imagem do deserto, ele retira consequências teológicas positivas da discussão sobre a noção de Deus. Se antes da criação Deus é pura divindade, absolutamente indeterminado, somos levados a compreender que a divindade cria Deus ao mesmo tempo em que cria o mundo, ou seja, o

²³² BLANCHOT, Maurice. **Faux pas**. Paris: Gallimard, Nrf, 1971, p. 10.

²³³ BLANCHOT, Maurice. **Chroniques Littéraires du Journal de débats. Avril 1941 – Août 1944**. Paris: Gallimard, Nrf, 2007, p. 469.

²³⁴ Idem.

Verbo e todas as criaturas. Se a divindade não pode tornar-se objeto de um conhecimento assim que se torna Deus pessoal, percebido dessa forma pelo homem que o criou, somos conduzidos a crer que Deus cria eternamente o Verbo, o mundo e o homem para tomar conhecimento de si próprio, para amar-se e tomar consciência de si, de sorte que não se pode falar de Deus da mesma forma que se fala do homem, mas que a criação do homem é ligada à geração eterna de Deus, do Verbo, das três Pessoas na própria consciência divina.

Esses enunciados que têm equivalentes em Maître Eckhart e que refletem no nível do saber, no nível de Deus, fazem supor uma possibilidade indefinida de não-saber, que são, em suma, a sombra levada ao plano da realidade humana do *vazio absoluto* do homem, e têm, por efeito, tomar o espírito numa tensão paradoxal, numa oposição dilacerante de afirmações contraditórias que se deve manter firmes e em conjunto. E essa pesquisa da verdade pelo paradoxo tem ainda um ponto de partida na teologia medieval de Maître Eckhart, continuada mais tarde por Nicolas de Cues. O homem é ao mesmo tempo infinitamente separado de Deus e idêntico a ele. Ele só pode atingi-lo num salto de uma transcendência infinita, e nada lhe é mais presente do que Deus. Ele é apenas *néant* em face da realidade suprema, entretanto, é ele quem fundamenta a essência de Deus.

Já Eckhart dizia que o fundo da alma humana é absolutamente insondável, que há nela uma centelha através da qual ela se confunde com a unidade primordial. E igualmente, em Silesius, o homem daqui desse mundo pode unir-se à divindade silenciosa, apreender na intimidade do *néant* um *néant* desconhecido e deificado nesse mundo supremo, participar da criação eterna que daí provém sem medida. Essa glorificação extraordinária do homem é apenas a expressão de sua maior nudez. Não há nada abaixo do homem assim que ele toca na imensidão desse vazio; ele está mais morto do que morto; ele é exatamente esse Deus morto do qual o Cristo lhe deu o modelo; ele é aquele que se recusou a tudo, mesmo no êxtase no qual o amor é unido ao amor numa identificação que supõe uma dualidade anterior.

Maître Eckhart e Silesius descrevem assim uma experiência que é na sua essência contraditória. Por exemplo, em Silesius, o conhecimento de Deus encerra um paradoxo fundamental. De um lado, “tornar-se idêntico a Deus – explica Blanchot – exige do homem [...] que ele perca tudo o que o faz homem”. Mas, por outro lado, é apenas no homem que Deus – “pura divindade, absolutamente indeterminada” pode conhecer-se a si mesmo. O homem é, portanto, ao mesmo tempo, imanência e

transcendência, aniquilamento e “glorificação extraordinária”²³⁵. Blanchot destaca que, segundo Eckhart, há um “déchirement qui enlève tout repos” e uma “tension vers l’impossible”. Mas aí também encontra “une assurance noble et magnanime” que persiste “dans les tourments de la nuit”. A alma, segundo Eckhart, pode apreender no fundo dela própria “le fait d’être”, “l’unité absolue”²³⁶, nesse caso, Deus.

No incipit de *Faux pas*, Blanchot diz: “Un écrivain qui écrit: “Je suis seul” ou comme Rimbaud: “Je suis réellement d’outre-tombe”, peut se juger assez comique. Il est comique de prendre conscience de sa solitude en s’adressant à un lecteur et par des moyens qui empêchent l’homme d’être seul. Le mot seul est aussi général que le mot pain”. Conforme se pode observar, seu ponto de partida é a solidão. A literatura se realiza assim como comunicação no próprio momento em que pretende negá-la. A solidão é apenas possível para alguém que se encontra numa situação de comunicação. Blanchot tende sempre para uma dupla negação, em que silêncio e comunicação destroem-se mutuamente, sendo esse sentido justamente que permite que a literatura exista. O escritor considera que apreende verdades universais, mas apenas traça letras num papel. Ele acredita perder-se, consagrando-se a essa atividade, “il augmente le crédit de l’humanité [...] il donne à l’art des espérances et des richesses nouvelles [...] il transforme en forces de consolation les ordres désespérés qu’il reçoit; il sauve avec le néant”²³⁷. E, concluindo o ensaio, Blanchot assim disserta sobre a necessidade *absoluta* do escritor, do artista plástico:

L’effort pour atteindre à l’absolue nécessité et, par là, à l’absolue vanité est lui-même toujours vain. Il ne peut aboutir, et c’est cette impossibilité d’aboutir [...] qui le rend constamment possible. Il garde un peu de sens parce qu’il ne reçoit jamais tout son sens, et il est angoissé parce qu’il ne peut être pure angoisse. Le chef-d’œuvre inconnu laisse toujours voir dans un coin le bout d’un pied charmant, et ce pied délicieux empêche l’œuvre d’être achevée, mais empêche aussi le peintre de dire, avec le plus grand sentiment de repos, devant

²³⁵ Ibid., p. 471.

²³⁶ BLANCHOT, Maurice. **Faux pas**, op. cit., p. 34.

²³⁷ Ibid., p. 14.

le néant de sa toile: “Rien, rien! Enfin, il n’y a rien²³⁸”.

Como as máscaras mortuárias aparecem em *Igitur* como o próprio espaço da solidão essencial da escrita, como imagem do meio absoluto, do neutro, pretendo a partir de Blanchot e de Didi-Huberman relacionar a referida obra a essas noções. Por exemplo, o instante em que *Igitur* deita-se no túmulo dos ancestrais, torna-se impessoal, anônimo, com vida neutra, não há mais objeto, nem sujeito, não há dentro, não há fora, o corpo torna-se desorientado, *Igitur* torna-se inumano.

²³⁸ Ibid., p. 23.

5. A “POÉTICA DO EFEITO”

“Il a été démontré par la lettre – l'équivalent de la Fiction, et l'inanité de l'adaptation à l'Absolu de la Fiction d'un objet qui en ferait une Convention absolue”.

Stéphane Mallarmé. In: Notes sur le Langage²³⁹.

Segundo Jacques Rancière²⁴⁰ (1996), Stéphane Mallarmé é de seu século. Um século, como medida de tempo, não constitui realidade alguma, nada além do que uma linha no horizonte. Um século é uma idéia de século. E o século XIX constitui o desdobramento de uma idéia que pode ser enunciada de duas maneiras: primeiramente, acabar com o século precedente, com as Luzes e a Revolução. “Acabar” pode significar várias coisas, entre dois pólos opostos: para alguns, trata-se de liquidar o século da falta de crença e do abandono de Deus; para outros, aperfeiçoar a obra que só pôde ser iniciada, continuá-la, construindo a nova sociedade, o trabalho daqueles que apenas conseguiram destruir a antiga ordem. Os dois opostos podem, em suma, reunir-se num pensamento comum, que resume a segunda maneira de pensar a idéia ou a tarefa do século, ou seja, sobre as ruínas do antigo regime, faz-se necessário construir as ligações de uma comunidade nova.

E, quanto a isto, as leis que fixam as relações de indivíduos a indivíduos e as constituições que regulamentam o jogo das instituições representativas não serão suficientes jamais. O regime representativo mente diante das promessas de emancipação dos cidadãos, assim como o reinado do ouro mente diante das promessas da emancipação das forças industriais do homem. Os dois juntam-se num mesmo regime de egoísmo, numa mesma destruição dos laços comunitários. À comunidade, faltam idéias. A idéia de comunidade é a idéia da força. Ligações, laços, elos, conexões significam em latim, na filosofia romântica, *religio*. Para terminar com a revolução, a comunidade necessita de uma nova religião. No alvorecer do século, Hegel, Hölderlin e Schelling, dela, haviam feito anotações num rascunho. Tal deveria ser então o primeiro programa sistemático do idealismo alemão, ou seja, criar para o povo, sob a base mesma da nova filosofia que

²³⁹ MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur, Divagations, Un coup de dés**, op. cit., p. 66.

²⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé: La politique de la sirène**. Paris: Hachette, Littératures, 1996.

interioriza e radicaliza a revolução política, uma religião e uma política novas. A idéia havia sido abandonada num rascunho, mas jamais esquecida nos mesmos rigores pela filosofia especulativa.

E Feuerbach, antes de Marx, daí já havia tirado as conseqüências, ou seja, de outro lado da mentira especulativa, fazia-se necessário concluir a tarefa de uma nova religião da humanidade, uma religião que fornecesse ao pão e ao vinho da existência cotidiana os poderes humanos alienados em atributos divinos. Entretanto, já enquanto Hegel morria de cólera, os adeptos de Saint-Simon haviam anunciado o espírito e a tarefa do século, isto é, o “novo cristianismo”, a religião da matéria reabilitada, do espírito tornado carne. Na exatidão científica das linhas das ferrovias instaurando a comunicação entre os homens mais do que qualquer palavra, na comunidade espiritual reunindo a armada do trabalho sob uma hierarquia de ciência e de amor, na organização religiosa da indústria substituindo as hierarquias estatais e os turbilhões revolucionários ou no novo templo do teatro substituindo a velha igreja. A indústria tornada religiosa, a religião tornada industrial instalaria o hino e o teatro novos no lugar do monstro frio da máquina representativa.

Desde os adeptos de Saint-Simon, o século não parou de oscilar, por vezes opondo, por vezes misturando duas idéias do futuro terrestre da religião: há os que querem que o homem retome em Deus seus atributos para, a partir daí, fazer o pão e o vinho de uma nova vida liberta de qualquer ilusão supra-terrestre. E há aqueles que querem coros novos para cantar o culto da indústria e do progresso, para acompanhar as novas comunicações da eletricidade e das ferrovias. No cruzamento das duas idéias, as cidades sonham com religiões cívicas e erigem grandes edifícios de vidro e aço que acolhem as Exposições industriais e prometem que se dará um espetáculo de uma humanidade transparente a si própria.

Sendo assim, é impossível escutar o poema e a estética mallarmeana fora desta parte do século. Mas também convém nele determinar a sua parte, seja a novidade que proporcionou “*Igitur*”, sejam as considerações e as formas de seu *Un coup de dés*, seja de sua aposta no futuro “religioso” da comunidade. A idéia mallarmeana da religião resume-se em duas teses essenciais, uma sobre a mitologia e uma sobre o cristianismo. A conexão destas duas teses forma uma história do espírito em que a poesia tem por tarefa escrever a terceira tese.

A vida de Stéphane Mallarmé foi inteiramente dedicada à poesia, e a célebre carta autobiográfica enviada a Verlaine²⁴¹ evoca a aventura espiritual de um homem pronto a consumir-se, a “sacrifier toute vanité et toute satisfaction” a seu desígnio artístico, “comme on brûlait jadis son mobilier et les parties de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre”²⁴².

A aventura mallarmeana começa com um sonho de unidade, com a nostalgia de Babel de uma língua soberana, transparente reduplicação do universo. A separação dos idiomas evidencia a fenda que separa linguagem e real. O mundo se inquieta, o referente torna-se incerto e as palavras conseguem alcançar independência estranha. Seria uma busca pela essência? O poeta sabe que ela é impossível e eis porque, mesmo que a tentação filosófica e metafísica exista nele, suas pesquisas sobre a linguagem proíbem qualquer solução dessa ordem, qualquer verdadeiro cratilismo²⁴³. A verdade não obteria bom êxito sem as palavras e todavia elas não são mais esses laços invisíveis que nos unem a ela.

A opacidade torna-se mesmo objeto de estudo e de prazer para o poeta, que tende por vezes a reificação – a palavra tornado-se objeto, jóia, com o risco de subverter o que enuncia. As traduções, exercícios próprios que permitem que surja o deslocamento entre palavras e coisas (pois a palavra não coincide em língua alguma com o mesmo fragmento do real), permitiram, além disso, impregnar-se de Poe, e em particular, de seus poemas lancinantes e eufônicos (“Le Corbeau”, “Les Cloches”, ou “Annabel Lee”). É mesmo do conhecimento de todos, que há, através deste trabalho de traduções dos poemas de Poe, uma filiação e a atenção mallarmeana à textura das palavras, aos seus fenômenos de ecos recíprocos. É desta forma, portanto que Mallarmé decide, segundo Bonnefoy, “par intransigence d’esprit, sans doute aussi par décision de méthode, d’abandonner presque tout”.

Essa renúncia dolorosa, sempre retomada, é plena de promessas, mas de uma riqueza prodigiosa, das conotações. O que se opera em

²⁴¹ MALLARMÉ, Stéphane. À Paul Verlaine (Paris 16 Novembre 1885). **Correspondance. Lettres sur la Poésie**. Paris: Gallimard, 1995, p. 583-586.

²⁴² Idem.

²⁴³ Segundo Aristóteles, (Metafísica Γ, IV. 1010), Crátilo teria defendido que uma vez que “por causa de tudo em todos os aspectos estar em mudança e nada poder ser afirmado com exatidão”, a reação correta é ficar em silêncio e agitar um dedo. A *teoria das formas* de Platão pode ser parcialmente vista como uma reação ao impasse a que Crátilo teria sido conduzido. Cf. BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Tradução: Desidério Murcho et alli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 82.

Mallarmé é, portanto um desaparecimento e o que é irremediavelmente perdido doravante é o sentido. Jamais as exegeses terão parecido mais irrisórias, desastrosamente e laboriosamente abandonadas em textos enigmáticos e brilhantes, nos poemas mallarmeanos. A poesia de Mallarmé erige-se em fundações destruídas da torre impossível, com o infinito desejo, portanto, de constituir uma linguagem absoluta. Na verdade, Mallarmé atualmente não é considerado um parnasiano conforme se disse no passado e, mesmo como simbolista, teria sido apenas um mero e simples colaborador.

5.1 LE NÉANT

A palavra *néant*²⁴⁴ desemboca numa ausência, e toda a poesia de Mallarmé chama a atenção sobre ela. O poeta vê inicialmente aí um “aboli bibelot d’inanité sonore”²⁴⁵. O que se efetua na obra é a morte, a do personagem e a do locutor, a do sujeito do enunciado. “L’œuvre pure, escreve Mallarmé, implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots”²⁴⁶: o que significa ir muito além do que simplesmente rejeitar o lirismo, no qual fora educado (literariamente falando-se) e, pode-se bem compreender que, nessa falta súbita por ele determinada, inúmeros críticos tenham aí notado o nascimento de uma nova era na literatura. Após Mallarmé, poder-se-ia agir diferentemente, dissimulando-se crer na plenitude do sujeito?

Sempre muito atormentado pela ausência, o próprio Mallarmé não pode evitar, apesar do desejo de impessoalidade que preconiza, dizendo, por exemplo, “je suis maintenant impersonnel, et non plus

²⁴⁴ “*Néant*”: Etimologicamente: do latim, da escolástica: *non ens = non étant* (não sendo), *non-être* (não ser). O que não tem ser ou realidade; ausência de ser, seja absoluto, seja relativo. Definições: **Descartes**: “Une certaine idée négative du néant, c’est-à-dire de ce qui est infiniment éloigné de toute sorte de perfection” (**Méditations métaphysiques**, Méditation 4, in Descartes, **Œuvres**, lettres, La Pléiade, Gallimard, p. 302). **Hegel**: “Néant, le pur Néant: c’est la simple égalité avec soi-même, le vide parfait, l’absence de détermination et de contenu; l’indifférenciation au sein de lui-même. (In: **Science de la Logique**, tradução de Jankélévitch, livro 1, tomo 1, Paris: Aubier, p. 72.). **Heidegger**: “Le néant est la négation radicale de la totalité de l’existant”. (In: **Qu’est-ce que la métaphysique?** Paris: PUF, p. 238). Cf. RUSS, Jacqueline. **Dictionnaire de philosophie**, op. cit., p. 190.

²⁴⁵ 6º verso do “*Sonnet dit en ix*”, 2º quarteto.

²⁴⁶ MALLARMÉ, Stéphane. **Poésies et autres textes. Crise de vers**. Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 358.

Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi”²⁴⁷, ou mesmo por causa dele, uma grave crise existencial que Mallarmé confia em carta datada de 14 de maio de 1867 ao seu amigo Henri Cazalis, de Besançon, uma das cidades em que morou, trabalhando como professor de inglês. Essa crise inicia-se com violentas nevralgias, seguidas de insônia e traduz-se por uma persistente tentação suicida. Ele é bem, segundo sua própria definição sobre o poeta, “un homme qui s’isole pour creuser son propre tombeau” e que sempre teve que lutar, para aí não se perder. Encontra-se em sua obra um questionamento desesperado de si mesmo, uma obsessão pelo aniquilamento, pela prostração ou mesmo pela destruição, um tormento constante de se encontrar na fascinação do espelho.

Este último, absorvendo o reflexo, permanece essencialmente uma “eau froide dans son cadre gelée”²⁴⁸ (Hérodiade) que nada revela. “La destruction fut ma Béatrice”, diz Mallarmé a Eugène Lefébure, numa carta igualmente enviada de Besançon e datada de 27 de maio de 1867, na qual relata sua íntima decepção por não ter escrito a sua tão sonhada *Œuvre*: “je n’ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d’une impression qui, ayant étincelé, s’était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d’avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La destruction fut ma Béatrice”²⁴⁹. Enfim, Mallarmé tanto desejou aproximar-se do *néant*, que chegou perto constantemente da loucura e da morte.

5.2 O contemporâneo

*O poeta – o contemporâneo – deve fixar o olhar
no seu tempo.*
Giorgio Agamben, 2008.

Conforme se leu acima, a respeito de considerações sobre Mallarmé e seu tempo, é oportuno ponderar sobre a noção de

²⁴⁷ MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance. Lettres sur la poésie**, op. cit., p. 343.

²⁴⁸ MALLARMÉ, Stéphane. **Hérodiade**, II, scène “La Nourrice, Hérodiade”. **Œuvres complètes**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, p. 45.

²⁴⁹ MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance. Lettres sur la poésie**, op. cit., p. 349.

contemporâneo de Giorgio Agamben, na obra *Qu'est-ce que le contemporain*. Agamben assinala que uma primeira indicação sobre o tema foi fornecida por Nietzsche e, retomada por Roland Barthes, que a resume assim: “O contemporâneo é o inatual”. Agamben, retomando Nietzsche, disserta sobre uma de suas *Considerações extemporâneas*, datada de 1874, na qual o filósofo pretende acertar contas com a sua época e tomar posição quanto ao presente. Então, segundo Nietzsche:

Inatual, esta consideração o é no [...] que ela procura compreender como um mal, um dano e uma carência, algo do qual nossa época extrai justamente orgulho, a saber, sua cultura histórica, porque penso que somos todos devorados pela febre da história e que deveríamos ao menos compreender²⁵⁰.

Agamben explica que Nietzsche situa assim sua pretensão quanto à “atualidade”, sua “contemporaneidade”, diante do presente, numa certa contradição, numa certa defasagem. Aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele, nem adere às suas pretensões, e se define, neste sentido, como inatual; mas, precisamente, neste intervalo e neste anacronismo, ele está mais apto que os outros a perceber e a compreender seu tempo. “Esta não coincidência, esta diacronia não significam naturalmente que o contemporâneo viva noutro tempo. [...] Um homem inteligente pode odiar sua época, mas sente que lhe pertence irrevogavelmente. Sabe que não pode dela escapar”²⁵¹.

Portanto, para Agamben, a contemporaneidade é uma singular relação com seu próprio tempo, ao qual adere-se tomando distâncias; ela é precisamente *a relação com o tempo que lhe adere pela defasagem e anacronismo*. Aqueles que coincidem plenamente com a época, que se harmonizam perfeitamente com ela em todos os pontos, não são contemporâneos porque, por estas mesmas razões, eles não conseguem vê-la. Eles não podem fixar o olhar que têm sobre ela. E, Agamben propõe uma segunda definição sobre a contemporaneidade, ou seja:

O contemporâneo é aquele que fixa o olhar no seu tempo para dele perceber não as luzes, mas a

²⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce que le contemporain?** Tradução para o francês de Maxime Rovere. Paris: Payot & Rivages, 2008.

²⁵¹ Idem.

obscuridade. Todos os tempos são obscuros para aqueles que dele experimentam a contemporaneidade. O contemporâneo é, portanto, aquele que sabe ver esta obscuridade, que está na medida de escrever embebendo a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas?”, “perceber a obscuridade?”

[...] Só pode se dizer contemporâneo aquele que não se deixa cegar pelas luzes do século e chega a apreender nelas a parte de sombra, sua sombra íntima.

[...] O contemporâneo é aquele que percebe a obscuridade de seu tempo como algo que o olha e não pára de interpelá-lo, algo que, além de toda luz, é diretamente e singularmente voltado para si. Contemporâneo é aquele que recebe direto no rosto o facho das trevas que provém de seu tempo.²⁵²

5.3 A POESIA, O ACONTECIMENTO

*L'enjambement, d'une autre manière que le blanc
mallarméen, qui annexe la prose au champ du
poème, est pour le vers une condition nécessaire
et suffisante.*

Giorgio Agamben, in *Idée de la Prose*.

“O que é o contemporâneo? A poesia e o acontecimento”: reflexões sobre “momentos dúbios vividos contraditoriamente e algumas vezes simultaneamente, ora como êxito ora como (in)adequação. A poesia é o impossível”²⁵³. Pretendo comprovar esta asserção de Scramin, pois Mallarmé, o poeta, enquanto se preparava para escrever o que considerava a sua obra maior, *Le Livre*, passou a dedicar a amigos alguns “petits riens”, à guisa de tentar preencher o passar do tempo, o que veio a se tornar um *acontecimento*, mesmo advindo do que era por ele considerada como uma produção banal. Entretanto, o que prevaleceu nestes poemas, para que se possa falar em acontecimento, foi tanto a

²⁵² Idem.

²⁵³ Questionamentos da Professora Doutora Susana Scramin. Cf: ementa do curso “**O que é o contemporâneo? A poesia e o acontecimento**”, ministrado no curso de pós-graduação em literatura, da UFSC, no primeiro semestre de 2009.

originalidade de um gênio, como a própria economia do gesto literário. A singularidade dos poemas trouxe inovação, trouxe o ato do dom, permitindo que se reflita sobre o lugar que possibilita o surgimento do acontecimento literário. O dom é o envio, é a potência. Ler o poema é permitir que ele viva. Conseqüentemente, dar vida ao poema é possibilitar o acontecimento. A poesia é retenção, seja na prosa poética, seja no verso. O poema começa por onde termina. O que permite que o poema exista é sua impossibilidade de acontecer. A poesia só pode acontecer na poesia. Toda leitura de um poema é sempre *performance*, o que possibilita que ele aconteça.

O que é a poesia diante do acontecimento? Como pensar o acontecimento e a poesia como o impossível? Por que a possibilidade de que a poesia aconteça é o impossível? Por que ela é retenção, suspensão, atraso? Na poesia, não há a repetição do idêntico, mas do mesmo ao mesmo. Por esta razão, é a arte do trânsito. Se ela é retorno, ela é impossível, pois não vai repetir a identidade do mesmo. Giorgio Agamben pensa a poesia como suspensão do sentido. Em *La fin du poème*²⁵⁴ ele explica que, justamente, pretende definir um elemento poético que, até o presente momento, está sem identidade, isto é, o fim do poema. Para tanto, Agamben lembra que se faz necessário partir de uma tese que, sem ser trivial, parece-lhe, todavia, evidente, ou seja, que “a poesia só vive na tensão e no intervalo [...] entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica”. Toma, para tanto, a definição de Valéry, que Jakobson glosa nos seus estudos sobre poética: “O poema, hesitação prolongada entre o som e o sentido”. E, Agamben questiona-se: “O que é uma hesitação, deixando-se de lado qualquer dimensão psicológica?”

A consciência da importância desta oposição entre segmentação métrica e segmentação semântica levou alguns pesquisadores a enunciar a tese, compartilhada por Agamben, segundo a qual a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois, “o que é o *enjambement*, senão um limite métrico para um limite sintático, uma pausa prosódica para uma pausa semântica?” Todos os elementos da poesia, propõe Agamben, participam desse cisma entre som e sentido, tanto a rima quanto a cesura. O verso é o ser que se mantém nesse cisma, ser feito de *murs et paliz*, segundo Brunetto Latini, ou *être de suspens*, segundo Mallarmé. E o poema é um organismo que se fundamenta sobre a percepção de limites e de terminações que

²⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. **La fin du poème**. Traduzido do italiano para o francês por Carole Ealter Paris: Circé, 2002, p. 131-137.

definem, sem jamais coincidir completamente e quase lutando alternadamente, unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas.

Uma primeira consequência desta situação do poema na disjunção essencial entre som e sentido (marcado pela virtualidade do *enjambement*) é a importância decisiva do fim do verso. Podem-se contar sílabas e acentos, verificar sinaletas e cesuras, classificar anomalias e regularidades, mas o verso é, em todo caso, uma unidade que encontra seu *principium individuationis* apenas no final, e só se define no ponto em que termina. Alias, Agamben propõe denominar *versura* (do termo latino que indicava o ponto no qual o arado voltava-se ao final do sulco) este traço essencial do verso que, talvez justamente porque muito evidente, permaneceu sem denominação entre os modernos.

Agamben, retornando ao tema anunciado pergunta-se, o que acontece quando o poema termina? Evidentemente, a oposição entre limite métrico e limite semântico não é, neste ponto, mais possível, e o *enjambement* é impensável no último verso do poema. Portanto, se o verso se define justamente pela possibilidade do *enjambement*, o que resulta é que o último verso do poema não é um verso. A este propósito, Benjamin comentava sobre um poema de Baudelaire, que “interrompido bruscamente, produzia a impressão, duplamente surpreendente, para um soneto, de algo fragmentário”. O desastre do último verso é sinal da importância estrutural e não contingente na economia poética do evento que Agamben denominou como “fim do poema”.

Se a poesia só vive na tensão incompleta entre série semiótica e série semântica, o que acontece no momento do fim, assim que a oposição entre as duas séries não é mais possível? Há aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto “regaço de todo o sentido”, liga-se ao seu elemento métrico para passar definitivamente para o lado da prosa? As núpcias místicas do som e do sentido poderiam então acontecer. Ou então, ao contrário, o som e o sentido são então separados para sempre, sem contato possível, cada qual eternamente de seu lado. [...] Neste caso, o poema só deixaria atrás de si um espaço vazio, no qual verdadeiramente, segundo a expressão de Mallarmé, “rien n’aura eu lieu que le lieu”.²⁵⁵

²⁵⁵ Idem.

Agamben mantém a discussão sobre o *enjambement* em *Idée de la Prose*, no capítulo, igualmente intitulado, “Idée de la Prose”. Ele abre este capítulo, assim afirmando: “Nenhuma definição do verso, sobre isso não se refletirá jamais o suficiente, é verdadeiramente satisfatória, senão aquela que faz do *enjambement*, ou, ao menos, de sua possibilidade, a garantia única de uma diferença entre a o verso e a prosa”²⁵⁶.

Mas, o que é o acontecimento? Gilles Deleuze, questiona-se a respeito de quais seriam “as condições de um acontecimento para que tudo seja acontecimento”²⁵⁷. Para tanto, o filósofo lê Leibniz e Whitehead. Para ele, “o acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo”²⁵⁸. Leibniz já dissertava sobre o caos. Para este último, de acordo com uma aproximação cosmológica, o caos seria o conjunto dos possíveis, isto é, todas as essências individuais, visto que cada uma tende à existência por sua conta. Fazendo uma aproximação com a física, “o caos seria as trevas sem fundo, mas o crivo daí extrai o fundo sombrio. [...] O crivo é como a máquina infinitamente maquinada que constitui a Natureza”²⁵⁹.

Já conforme um ponto de vista psíquico, “o caos seria um universal aturdimento, o conjunto de todas as percepções possíveis como outros tantos infinitesimais ou infinitamente pequenos; mas o crivo extrairia dele diferenciais capazes de se integrarem em percepções reguladas”²⁶⁰. O caos não existe por ser apenas o reverso do grande crivo e porque este compõe infinitamente séries de todo e de partes. Estas partes só não são caóticas, porque não temos como segui-las, ou também pelo fato de que nossos crivos pessoais sejam insuficientes. Sendo assim, nem mesmo a caverna é um caos, “mas uma série cujos elementos são ainda cavernas cheias de uma matéria cada vez mais sutil, estendendo-se cada uma delas sobre as seguintes”²⁶¹.

Deleuze aponta três componentes do acontecimento, sendo esta a primeira, ou seja, a extensão, considerações estas advindas de

²⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Idée de la prose**. Traduzido do italiano para o francês por Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois, 1998, p. 21-24.

²⁵⁷ DELEUZE, Gilles. **A dobra. Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007, p. 132.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Ibid., p. 132-133.

²⁶¹ Idem.

Whitehead e de Leibniz. “O acontecimento é uma vibração com uma infinidade de harmônicos ou de submúltiplos, como se fosse uma onda sonora, uma onda luminosa, ou também uma parte de espaço cada vez menor ao longo de uma duração cada vez menor. Pois o tempo e o espaço não são limites, mas coordenadas abstratas de todas as séries, elas próprias em extensão, como o minuto, o segundo, o décimo de segundo, dentre outras medidas de tempo”²⁶².

O acontecimento para Deleuze reside na temporalidade, o que faz pensar no presente. A data cria uma singularidade para o acontecimento. A data ultrapassa o aqui e o agora do acontecimento, pois refere-se a um outro acontecimento, de difícil retorno. Deleuze reflete sobre o acontecimento no mundo barroco. Para o filósofo, o acontecimento não necessita do fato, pois o fato não garante a data, o acontecimento, que é possibilitado apenas pela extensão, de onde advém a sua idéia de “*pli*” (dobra). O acontecimento é reverberação de uma vida que é presente, mas irrepetível, ruína do que já aconteceu. A reverberação equivale a estender a obra literária, esticá-la para pensá-la como acontecimento, pois ele não é narrável, só o é quando se faz paráfrase. Quanto a isso, Susana Scramin propõe que “Uma literatura do presente mais do que pressupor uma contemporaneidade implica uma noção compartilhada do fazer literário”²⁶³.

O acontecimento remete a algo irreproduzível, portanto, para que ele retorne, ele deve enviar-se. Sendo assim, para Derrida, o acontecimento é evento. É também envio, ou seja, ao encontrar o outro, em outra data, o poema encontra a si próprio. É o ato de enviar que possibilita o acontecimento noutra data, isto é, num cruzamento de datas. É assim que Derrida, num belo ensaio sobre Mallarmé, e, falando sobre o acontecimento em sua poesia, assim disserta:

Quase um século de leitura agora: começamos só agora a entrever que algo foi maquinado (*por* Mallarmé? Em todo caso, segundo o que se passa *por* ele, como através dele) para desmanchar as categorias da história e das classificações literárias, da crítica literária e das filosofias e hermenêutica de todo gênero. Começamos a entrever que a subversão destas categorias terá também sido o efeito do que foi, por Mallarmé, escrito.

²⁶² Idem.

²⁶³ SCRAMIN, S. **Literatura do presente**. Chapecó: Argos, 2007, p. 15.

Não se pode mesmo mais falar aqui de um *acontecimento*, do acontecimento de tal texto; não se pode mais interrogar seu *sentido*, salvo recaindo deste lado dele, na rede de valores que ele recolocou *praticamente* em questão; aquela do acontecimento (presença, singularidade sem repetição possível, temporalidade, historicidade, [...] aquela do sentido: Mallarmé nunca parou de perseguir a perda do sentido, em particular nestas duas alquimias que são a estética e a economia política.²⁶⁴

Mallarmé é normalmente considerado um dos poetas mais obscuros, mais enigmáticos, mais herméticos da poesia francesa e talvez o maior poeta moderno dentre os modernos. Sofreu intensamente encontrando dificuldades em expressar-se, bem como com sua luta diária na busca pelo *absoluto* e com a página em branco. A dificuldade em escrever, sua suposta impotência, seria talvez relacionada à tentativa de insurgir-se contra o desaparecimento, de escrever sobre a morte, na sua mais pura inaceitabilidade. Para Mallarmé, o objetivo da poesia não se destinava à construção de um “eu”, nem ao menos de engajar-se a um determinado sentido. Mallarmé é poeta por sua obsessão em apreender o enigma que é para ele a própria poesia: “Celui qui ouvre par hasard un livre [...] et prétend en jouir, Il y a malentendu. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c’est le but de la littérature”²⁶⁵.

O poeta esboça uma subjetividade sem subjetividade, uma “est/ética”, segundo Paul Audi²⁶⁶. Mallarmé entende a poesia como ato subjetivo, ou seja, o desaparecimento de si, como se pudesse escrever apenas após ter desaparecido. Em *Crise de vers*, o poeta assim disserta: “L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisées; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase”²⁶⁷.

²⁶⁴ DERRIDA, Jacques. **Tableau de la Littérature Française**. Paris: Gallimard, 1974, p. 369.

²⁶⁵ MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres Complètes**. Tome I. Paris: Gallimard, 2004, p. 869.

²⁶⁶ AUDI, Paul. **La tentative de Mallarmé**, op. cit., p. 241-339.

²⁶⁷ MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur. Divagations. Un coup de dés**, op. cit., p. 256.

Eis porque Blanchot afirmou sobre a sua poesia: “Ce langage ne suppose personne qui l’exprime, personne qui l’entende: Il se parle, Il s’écrit”²⁶⁸.

Em 1864, Mallarmé escreve a Cazalis: “Un poète doit être uniquement sur cette terre un poète, et moi je suis un cadavre, une partie de ma vie”²⁶⁹. Vivenciou crises diversas e é como que habitado pela morte, experiências essas relatadas em sua correspondência. Sofreu o luto que o fez encontrar-se com o real. Mortes sucessivas o atormentaram: sua mãe, sua irmã, seu filho. Sua vida e sua obra inscrevem-se no registro de perdas e lutos, do inacabado enfim, seja no que concerne a sua obra, como *Hérodiade* e *Igitur*, seja no lado familiar. Escrever poesia para Mallarmé é o próprio ato do desaparecimento de si. “Il est hors de doute que Mallarmé a été constamment tenté de rendre le langage, en poésie, indépendant de sa fonction proprement significative”²⁷⁰, analisa Bénichou. Sendo assim, ele próprio indica o caminho desta discussão: obcecado pela linguagem, vem a pontuá-la, como a maior tradutora do seu pensamento.

Le mot objectiver attire l’attention, parce que la littérature tend précisément à construire un objet. Elle objective la douleur en la constituant en objet²⁷¹.

Entendo, portanto, que é *a linguagem a mediadora na literatura de máscaras mortuárias*. Desta forma, a máscara mortuária seria um “aboli bibelot d’inanité sonore”²⁷² que, segundo o que Mallarmé se propunha realizar, seria o ato de “peindre non la chose mais l’effet qu’elle produit”²⁷³. Portanto, o que constitui para o autor a *poética do*

²⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**, op. cit., p. 48.

²⁶⁹ MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance. Lettres sur la poésie**, op. cit., p. 215.

²⁷⁰ BÉNICCHOU, Paul. **Selon Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1995.

²⁷¹ BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**, op. cit., p. 28.

²⁷² MALLARMÉ, Stéphane. **Plusieurs Sonnets. Sonnet IV** (2º verso, 2ª estrofe), op. cit., p. 68. Convém assinalar que no poema intitulado “Sonnet Allégorique de lui même”, Mallarmé, igualmente no 2º verso da 2ª estrofe, repete a expressão “*inanité sonore*”, o que me faz relacionar o caráter inane, sem vida, de toda máscara mortuária, com o emprego da palavra “*inanité*”.

²⁷³ “Peindre non la chose mais l’effet qu’elle produit”: definição de Stéphane Mallarmé ao seu projeto de criação de uma “poétique très nouvelle”, encontrada numa carta a Henri Cazalis, de 30 de outubro de 1864, em Tornon. Bertrand

feito, sendo veiculada por sua própria linguagem, permite definir máscaras mortuárias na sua obra, justamente pelo *feito* que motiva. Desta forma, repito, a máscara mortuária pode não estar fisicamente presente no texto, no poema, mas o efeito produzido pela linguagem é o responsável pela determinação dela ou delas.

Esse projeto de Mallarmé encontra-se numa de suas inúmeras cartas a Henri Cazalis, na qual assim o expõe: “J’ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit”. Mallarmé explica que o verso não deve ser composto por palavras, mas por *intenções*, e todas as palavras devem apagar-se diante da *sensação*. Ele questiona se o seu interlocutor o adivinha, mas espera que ele o aprove quando tiver obtido êxito, pois *quer* – pela primeira vez de sua vida – obter êxito. E completa que jamais voltará a fazer uso de sua pena se não obtiver êxito com a obra ora iniciada.

Além das palavras “intenções” e “sensação”, Mallarmé também propõe, em *Notes sur le Langage*, a “mobilidade” das palavras: “rendre au mot, qui peut vicieusement se stéréotyper en nous, sa mobilité”²⁷⁴. E ainda, nas mesmas anotações acrescenta “que tels sons équivalent à telle idée, modifiée de telle ou telle façon que tels son(s) signifient ceci, et, trouvant une langue neutre, s’il en est une, que tel son par excellence signifie ceci, à telle valeur”²⁷⁵. Portanto, considero igualmente que essas três palavras, “intenções”, “sensação” e “mobilidade”, além da procura pelo caráter neutro da língua (por ele igualmente anunciada), possam ser acrescentadas na definição de máscaras mortuárias, que não estejam presentes de fato na sua escrita, mas que causem a “sensação” de suas presenças, ou que signifiquem uma determinada “intenção” ou ainda que, pela própria “sensação” causada possa ter “mobilidade” de entendimento pelo leitor.

Mallarmé, *avant la lettre*, já fala sobre anacronismo em suas reflexões, que se encontram em *Notes sur le Langage*, na sua discussão sobre *Linguagem e Verbo*:

Marchal assinala justamente que esta *poética* tão nova seria precursora do impressionismo. In: MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondances. Lettres sur la poésie**, op. cit., p. 206.

²⁷⁴ MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres Complètes. Tome I**. Gallimard, 2004, p. 510.

²⁷⁵ Idem.

Le *Verbe* est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve, formant, (comme elle la Pensée suscitée par l'Anachronisme,) lui, la Parole, à l'aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces diversions²⁷⁶.

Sendo assim, através de seu projeto literário, inúmeras vezes comentado e discutido na sua farta correspondência, bem como em outras obras, Mallarmé indica-nos o meio e permite-nos discerni-las na sua obra e, em particular em *Igitur*, personagem que constitui a descida ao pó, seu rosto irá se mesclar à terra, transformando-se em máscara mortuária. Poder-se-ia mesmo dizer que há uma vasta sepultura mallarmeana passível de traduzir máscaras mortuárias.

Portanto, a máscara mortuária em Mallarmé constitui o *ni l'un ni l'autre*, o *neuter*, traduzido na obra mallarmeana pela linguagem que o obcecava.

A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta que cede à iniciativa das palavras: pelo choque de suas desigualdades mobilizadas, acendem reflexos recíprocos como um rastro de fogos sobre pedrarias.²⁷⁷

Para Villani²⁷⁸, “pli” e “pliage” são noções mallarmeanas. Todavia, com a dobra mallarmeana, tratamos apenas de imagens ou temas. A primeira análise de Deleuze sobre Mallarmé encontra-se em *Nietzsche et la Philosophie*. Mallarmé aí aparece como o mau metafísico com uma depreciação da vida e uma exaltação do inteligível: “observou-se sempre que o poema de Mallarmé insere-se no velho pensar metafísico de uma dualidade dos mundos; o acaso é como a existência que deve ser negada, a necessidade como o caráter da idéia pura ou da

²⁷⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, op. cit., p. 68.

²⁷⁷ MALLARMÉ, S.. Crise de Vers. In: _____. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 256.

²⁷⁸ VILLANI, Arnaud. Mallarmé selon le pli deleuzien. In: BEAUBATIE, Yannick (ed.). *Tombeau de Gilles Deleuze*. Paris: Mille Sources, 2000.

essência eterna [...]. Sendo assim, o coup de dés de Mallarmé opõe-se ao coup de dés de Nietzsche pelo seu caráter niilista”²⁷⁹.

Com certeza, o ponto de vista mudou, pois que em *Le Pli. Leibniz et Le Baroque*, ao evocar os “plis” de *Hérodiade*, “les plis jaunes de la pensée” ou então aqueles do leque, Deleuze anota: “O pli é sem dúvida a noção a mais importante de Mallarmé, não apenas a noção, mas antes a operação, o ato operatório que o torna um grande poeta barroco”. O que lhe permite aproximar Leibniz de Mallarmé: “O Livro total é o sonho de Leibniz tanto quanto de Mallarmé, mesmo que não tenham cessado de operar por fragmentos. Nosso erro é o de acreditar que eles não tenham alcançado o que queriam. Eles realizaram praticamente esta obra única, o livro das mônadas nas cartas e nos pequenos tratados de circunstância, que podiam suportar qualquer dispersão tanto quanto combinações”²⁸⁰.

O que torna possível a compreensão da mudança de opinião de Deleuze. Como sobre a *despersonalização*: Dirigindo-se a Cazalis, em 14 de maio de 1867, Mallarmé afirma: “Sou agora impessoal – e não mais o Stéphane que conheceste – mas uma aptidão que tem o universo espiritual permitindo ver-se e desenvolver-se através do que eu fui, o meio, um livro não começa e nem acaba. No máximo, ele faz de conta”. O poeta aconselha Cazalis a cortar começo e fim, e “*começar pelo meio*”, a aranha no centro da tela (Mallarmé em Aubanel, em 26 de julho de 1966): “Porto-me como uma *aranha sagrada*, sobre os principais fios já saídos de minha mente e com o auxílio dos quais tecerei nos pontos de encontro maravilhosas rendas”, o Livro como Idéia que se parece tanto com a diferencial deleuziana²⁸¹, o pensamento-corpo (Mallarmé a Lefébure, em 27 de maio de 1867): “faz-se necessário pensar com todo o seu corpo... compor uma lógica com nossas fibras”, ou ainda este “virtual rastro de fogos” frequentemente retomado pelo filósofo.

Esta espécie de mimetismo, que ilustra o “*miroirique*” mallarmeano, mantém-se com razões profundas. Parece-me que o objetivo, aliás, assaz geral por não ser reservado só aos filósofos, é o mesmo para Mallarmé e Deleuze, ou seja, como evitar que o poema fale

²⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et La Philosophie*. Paris: PUF, 2007, p. 38.

²⁸⁰ DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le baroque*, op. cit..

²⁸¹ Encontra-se este tema, sobretudo em *Différence et Répétition* (Paris: PUF, 2011), em todas as passagens nas quais Deleuze evoca Geoffroy Saint-Hilaire e o animal em si próprio, a forma original de Goethe, a “*pulsão formadora*” de Blumenbach ou ainda o “*ovo inteso*”.

de coisas e torne-se assim coisa? Como evitar que a vida, cessando de se renovar, torne-se substância morta? É a petrificação como substantivação da qual deve-se fugir. Pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz, dizem o poeta e o filósofo. Para que a coisa pintada continue a se movimentar, Deleuze escolherá uma lógica do acontecimento, estóica e não aristotélica, muito centrada na substância e nas categorias, e fará do novo sua procura perpétua, enquanto que Mallarmé, não sem humor, resumirá seu esforço para relegar qualquer realidade comercial formando uma obra “fora de qualquer pedra, sobre a qual as páginas se fechariam mal” (*Crise de vers*).

Observa-se, em diversos pontos, Mallarmé e Deleuze tornando-se um só, podendo-se ler em parte o filósofo a partir do poeta. Fazendo-se necessário verificar que a recíproca é possível.

Quando Deleuze tenta agrupar numa fórmula a definição do *pli*, que caracteriza certamente o Barroco, mas cujo alcance se faz muito maior, e via nada menos do que uma definição do real, ele o nomeia “*a linha que vai ao infinito*”. Mas, por si próprio, o *pli* é irrepresentável. Mesmo com o auxílio de fractais, o *pli* não é figurável, pois não apenas ele muda de direção a todo momento, mas ainda ele contém uma infinidade de *plis*, e se subtrai a qualquer medida, a qualquer ponto de referência, a qualquer construção de tipo matemática. Não é, portanto uma linha, feita de pontos regulares, que obedecem à razão de uma série idêntica. Ele reúne intervalos, saltos, heterogêneos. E, todavia, esta heterogeneidade não tem nada de incompatível com uma continuidade. Acontece que os elementos que a compõem, religados em multiplicidade, não são quantitativos, mas qualificativos.

Pode-se dizer melhor observando que a multiplicidade quantitativa deixa-se dividir ou reduplicar permanecendo com a mesma natureza, enquanto que a qualitativa, dividida, muda logo de natureza. Uma continuidade de heterogêneos, feita de pontos que não são detectáveis, formando com os outros pontos uma angulosidade generalizada, completamente em surpresas, eis aí o *pli*, como um longo fio de lembranças puras ou de sensações irredutíveis. Mas o *pli*, irrepresentável, desmedido, existe verdadeiramente? A resposta de Deleuze é clara: o *pli* é formado de *virtualidades*, não é atual, sendo portanto *bem real*.

Noutros termos, acreditamos serem formas fixas, mas não paramos de nos movimentar, como se, ao nosso redor, um nevoeiro de singularidades flutuasse, imenso poder de deformação e de transformação, dotado de pontos *saillants* (proeminentes, anomalias) através dos quais se produzirá uma tomada recíproca. O *pli* reúne a

idéia, a diferencial como transcendental, o processo de produção ou a usina que substituem em Deleuze o teatro da representação. Ele é o não-atual real do qual todo real retira sua realidade. O *pli* mallarmaico tem algo a ver com estas condições da renovação do real?

Kafka evocava “a sólida determinação dos corpos humanos” como insuportável; Mallarmé tem, de algum modo, esta fórmula: “frágil como é a minha aparição terrestre”. Escreve também em *La Musique et les Lettres*: “Sabendo-se que uma atração superior como de um vazio, temos direito, retirando-o de nós pelo tédio em relação às coisas se elas se estabelecem sólidas e preponderantes – completamente as desata até preenchê-las e também dotá-las de brilhos, através do espaço vago, em festas à vontade e solidárias”. Mas faz-se necessário buscar mais profundamente e examinar se a continuidade de heterogêneos, angulosidade, multiplicidade qualitativa, ou virtualidade, se tudo isso pode ter relação com a poesia e a poética de Mallarmé.

A angulosidade seria uma outra palavra, menos pejorativa, para o *hermetismo*, digamos para a impossibilidade de uma leitura sem contenção da mente, em Mallarmé. Cortes, incidentes e incisos, elipses, como os parênteses de Roussel, estão aí para despistar, a fim de evitar a intrusão do “*numerário fácil*” e a compreensão que vai prosaicamente à frente, enquanto que a poesia deve voltar para refazer a cada vez um mundo. Em Mallarmé, são às vezes, as duas palavras que se lançam a uma outra série gramatical, semântica ou fonética, ao risco de retornar, por oscilação, sem cessar à primeira, para formar como que uma trança de discurso. Assim, “um balbucio que se parece com a frase, aqui contido no emprego de incidentes múltiplos, compõe-se e se retira em algum equilíbrio superior, com balanço previsto de inversões”²⁸². A angulosidade mallarmaica é o que Paul Auster nomeia como a “estética da falta de *direção*”, e, na linguagem mais poética, o que se nomeia no próprio poeta os “abruptos, altos jogos de asas”. Mas esta angulosidade é compatível, como a heterogeneidade com a continuidade em Bergson ou Deleuze, com a “extraordinária apropriação da estrutura”²⁸³.

As multiplicidades quantitativas e suas condenações, como evitar vê-las no “*numerário fácil*” e na peça que se coloca ou que se toma na mão do outro a fim de se imaginar uma comunicação? Todo o final de *Crise de vers* é dedicado a esta grande divisão entre o representativo próprio à multidão, e à *virtualidade* do canto e do sonho poéticos.

²⁸² MALLARMÉ, S.. Le Mystère dans les Lettres. In: _____. **Igitur, Divagations, Un coup de dés**, op. cit., p. 281-288.

²⁸³ Idem.

Distinguir a literatura da reportagem universal é marcá-la como essencial: “um desejo incontestável no meu tempo é o de separar, tendo em vista atribuições diferentes, o duplo estado da palavra, rude ou imediato aqui, essencial lá”. Pode-se pensar que não há exemplo mais claro dos dois tipos de multiplicidades, quantificáveis e incomensuráveis, do que esta demarcação mallarmaica. Assim começa a aparecer em Mallarmé um *pli* como uma “livre disjunção com mil elementos simples” da língua, que se parece com uma “multiplicidade de gritos da orquestração”²⁸⁴.

Aprofundemos, para compará-la até o detalhe com a de Deleuze, esta noção de virtualidade. Ela é antes de tudo brancura, virgindade, figura de Hamlet “estranha em todos os lugares, contra os viventes demasiadamente em relevo”, figura da dançarina, verdadeiro suspense, com as suas pernas como um “instrumento direto da idéia”, e não sendo nem uma mulher nem uma que dança (*Ballets*), enfim a figura do Pierrot. Ela diz-se como “centro de suspensão vibratório”, “desaparecimento elocutório”. Ela é descrita como “conjunto virtual” (Steinmetz) ou como “anti-sintético” ou virtualidade no segundo grau (Davies). Ela é antes de tudo *denegação*, que, dizendo uma coisa, nega-a ao mesmo tempo. Neste exemplo muito conhecido, *Eu digo uma flor...*, observemos que Mallarmé repete (redobra) na forma o que diz no sentido. A oscilação aqui é efetivamente perfeita entre a série do abstrato (do dizer) e a série do concreto (uma flor, a voz que diz. Parte-se do abstrato para terminar no concreto.

A operação de virtualidade (virtualização) não é, com efeito, um tornar-se-abstrato, mas a única maneira, para o abstrato, de tornar-se concreto. Trabalho em espelho de Mallarmé. Admitindo que a idéia desenvolvida no início da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, o caráter do começo ao fim universal de toda palavra, destituindo instantaneamente a expressão singular, tenha sido conhecida por Mallarmé, nada proíbe de pensar que o poeta tenha podido contestar o que se chamou desde então de “falsa-partida” da Fenomenologia do Espírito, substituindo a virtualidade entre o universal e o singular. Mauron observa com razão que a “volatilidade do real nada deve a um pensamento abstrato”²⁸⁵. Deve-se pensar a virtualidade como uma operação (é assim que Deleuze caracterizava o *pli* mallarmaico) e, por

²⁸⁴ MALLARMÉ, S.. Crise de Vers. In: _____. **Igitur, Divagations, Un coup de dés**, op. cit., p. 247-260.

²⁸⁵ MAURON, Ch. **Mallarmé par lui-même**. Paris: Seuil, 1964, p. 67.

exemplo, este “dois a dois que desgasta e gasta ao nome de uma central de pureza” (carta para Viellé-Griffin, em sete de agosto de 1891).

Há, portanto uma fortíssima e muito convincente convergência entre os dois autores sobre os caracteres constitutivos do *pli* como transcendental virtual da realidade que podemos estabelecer. Que haja uma analogia marcante do *pli* deleuziano e do *pli* mallarmaico, é o que se faz necessário agora submeter a exame.

6. A ESTRANHEZA DE *IGITUR*

6.1 *IGITUR*

Com ares de conto fantástico inspirado em Poe, *Igitur* é um conto filosófico cujos personagens, salvo o herói epônimo, chamam-se Sonho, Idéia, Acaso, Infinito, Ato, Nada. Ao final dos anos sessenta do século dezenove, após uma longa crise de quatro anos determinada pela gestação de *Hérodiade*, Mallarmé pensou em liquidar definitivamente os velhos demônios da poesia, ou seja, o sonho do absoluto e o que representou para ele o corolário obrigatório deste sonho, a impossibilidade criadora. Escreveu então a Cazalis: “Trata-se de um conto através do qual quero abater o velho monstro da Impotência, a fim de me enclausurar na minha grande labuta. Se o faço, ficarei curado; *similia similibus*”. Sob uma fórmula que teria o valor de exorcismo, Mallarmé revive uma crise que acreditava ter ultrapassado, restando-lhe, contudo extirpar o germe profundo.

O conto se passa num castelo, à meia-noite. Nesse espaço revestido de cortinas ou de espessas tapeçarias, destacam-se um relógio, um espelho e uma misteriosa decoração. Sobre a mesa, um livro coberto e uma vela. Várias anotações fragmentárias, correspondendo, sem dúvida, a um cenário mais antigo, evocando também um frasco de vidro. O personagem, último herdeiro de sua estirpe, é convidado por uma predição contida no livro a completar um dever imemorable, um ato presumido como suficiente para abolir o acaso. Para tanto, ele deixa seu quarto e desce, com o livro e a vela, num subterrâneo no qual se encontram os túmulos de seus antepassados. Consciente da insignificância desse ato, mas fiel ao seu dever ancestral, ele completa o ato, seja bebendo o conteúdo do frasco ou jogando os dados (ao menos que, simples simulacro, ele se satisfaça sacudindo-os), fecha o livro, sopra a vela e deita-se sobre as cinzas de seus antepassados.

Esse herdeiro de uma raça ilustre, lembra “*L’Esprit Pur*” de Vigny e deve, sem dúvida, algo à figura de Villiers de l’Isle-Adam, tal como apareceu para Mallarmé no final dos anos sessenta, emprestando sobretudo uma identidade ideal, conforme sugere o episódio intitulado “*Vie d’Igitur*”, que dá a impressão de sair diretamente da correspondência dos anos de crise, ao poeta das noites de Tournon ou de Besançon, herdeiro de uma tradição literária imemorable que o destinava – tratando-se da doença do idealismo – a todos os sonhos de absoluto.

Pois que é unicamente pelo determinismo inconsciente dessa tradição que *Igitur* ainda “adolescente, chega ao Absoluto” – mas a um absoluto paralisante e que o condena à impotência –, já que finalmente “ele não conheceu a ascensão”, faz-se necessário renovar a linha de uma loucura imemorável, reviver às avessas esse desenvolvimento inconsciente para reencontrar o absoluto, não mais como sensação ou como obsessão paralisante, mas como idéia, o que Mallarmé denomina como a marcha inversa da *noção*. Tal é o projeto que evocava, alguns meses antes de *Igitur*, a carta de 19 de fevereiro de 1869: “A consciência, extenuada por sombras, acorda-se lentamente formando um homem novo, e deve reencontrar meu Sonho após a criação desse último. Isso durará alguns anos durante os quais tenho que reviver a vida da humanidade desde sua infância e tomando consciência dela própria”.

Essa marcha às avessas do espírito, segundo Bertrand Marchal²⁸⁶, do quarto inicial – um quarto inteiramente mental, no qual o espírito encontra-se consigo mesmo – até as profundezas subterrâneas e noturnas do inconsciente da raça, é escandido pela pulsação regular de um ritmo em dois tempos (batida do relógio, duplo choque das portas do túmulo, batida de asas, batimento do coração) como o sinal de uma dualidade ainda não resolvida. Ao termo dessa descida aos infernos, *Igitur* alcança sua própria consciência. Mas essa consciência de si deve exaltar-se ainda, por uma resolução definitiva de sua dualidade, até uma pura consciência impessoal, até esse “último semblante, separado de seu personagem por uma linha aracnídea e que não conhece” aonde se reconhece o “eu projetado absoluto” de um novo Hamlet confrontado doravante ao ato.

Retomar a sensação pela reflexão para alcançar a idéia ou a noção, tal é a conduta de *Igitur*, que alcança assim o que Mallarmé, em 1867, não conseguia ainda, segundo o testemunho dessa confissão a Villiers:

Eu tinha, graças a uma grande sensibilidade, compreendido a correlação íntima da Poesia com o Universo, e, para que ela fosse pura, concebi o projeto de fazê-la sair do Sonho ou do Acaso e de justapô-la à concepção do Universo. Infelizmente, alma organizada simplesmente pelo deleite poético, não pude, na tarefa prévia dessa concepção, conforme você dispõe de um Espírito

²⁸⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit..

– e você ficará apavorado ao saber que cheguei à Idéia do Universo pela única sensação.²⁸⁷

Se Mallarmé pôde, dois anos após essa confissão, escrever *Igitur*, deve-se sem dúvida ver aí o efeito, no início do ano de 1869, da leitura de Descartes. O Discurso do Método revela a Mallarmé o poder inteiro da ficção, e *Igitur* pode ser lido como uma ficção cartesiana que só tem o instrumento da linguagem se refletindo, o próprio nome do herói fazendo lembrar talvez uma outra conjunção, o *ergo* do Cogito. Mas se a ficção cartesiana resulta em, pelo Cogito, a restituir o eu e o mundo no ser, a ficção mallarmeana descobre-se como a fórmula mesma do ser pensante e atuante:

Mas o Ato termina. Então seu eu manifesta-se pelo que ele retoma a Loucura: admite o ato, e, voluntariamente, retoma a Idéia, enquanto Idéia: e o Ato (seja qual for o poder que o tenha guiado) tendo negado o acaso, ele então conclui que a Idéia tenha sido necessária.

Por mais distante que o sujeito afirme-se por um ato absoluto, o ato, aqui, dispensa o sujeito e realiza-se inteiramente só, tanto é verdadeiro que “num ato em que o acaso é um jogo, é sempre o acaso que realiza sua própria Idéia afirmando-se ou negando-se”. Desde então, não há mais laço necessário entre o sujeito e o ato, o eu não sendo nada além do que a ficção ou a loucura pela qual o ser afirma-se por si só, e, na falta de terminar o ato, retoma dele voluntariamente a Idéia: “o homem, diz Mallarmé, é reduzido à sua vontade”, quero ser, *portanto* sou, toda a ficção ou a loucura encontrando-se precisamente no *donc* (portanto) que dá o seu nome ao herói do conto, àquele que “conclui” – é bem a função lógica do *donc* – “que a Idéia foi necessária” como se a necessidade pudesse ser o efeito da vontade. Herói fictício em todos os pontos de vista, *Igitur* é definitivamente apenas um comediante, e sua relação com o *ato* é propriamente aquela de um *ator*: num dos esboços de “*Un Coup de dés*”, Mallarmé evoca uma cena de teatro na qual *Igitur*, que “conta, comediante, ludibriar”, contenta-se com um simulacro e sacode simplesmente os dados. *Igitur* é o herói por excelência da ficção, uma ficção que será doravante para Mallarmé, segundo seu sentido inglês, o outro nome da literatura.

²⁸⁷ MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance. Lettres sur la poésie**. Paris: Gallimard, 1995.

Se a ficção filosófica do conto pode ser compreendida na esteira de Descartes, a escrita invocaria antes a de Poe, procedendo inteiramente de uma poética do efeito que visa criar pelo movimento da frase, pelas palavras, e, através das palavras, através de jogos de sonoridades, um clima obsedante. Essa escrita que oscila entre a primeira e a terceira pessoa, entre o masculino e o feminino (*Igitur* confunde-se com a sombra ou com a noite), envolve-se constantemente sobre ela própria ou desenvolve-se sobre o modo da repetição, mimética nisso dessa vontade de reconcentração do eu que faz o sujeito do conto; seu movimento menos circular do que espiral, à maneira da descida de *Igitur* na escada, lança o leitor, sem o perder (o fio sintáxico é às vezes distendido ao extremo, mas jamais rompido), nessa noite do inconsciente que é antes uma noite de palavras. Se é verdadeiro que o conto tenta restituir o inconsciente pela consciência, a escrita realiza esse equilíbrio instável entre o poder de significação anárquico de uma matéria pré-verbal mais obsedante do que verdadeiramente significante, como o sugerem os múltiplos jogos de ecos e de aliterações que são como que a pulsação do texto.

Em Mallarmé, a dificuldade da obra deve ser considerada não como estando em contradição com a contingência, mas como dependente dela ao contrário, segundo Leo Bersani²⁸⁸. Poder-se-ia dizer mesmo que a obscuridade de sua escrita é frequentemente o modo de sua sociabilidade; é nisso que consiste a maneira singular em que ele se torna disponível às circunstâncias. Mas com o objetivo de compreender a relação de Mallarmé com o contingente, faz-se necessário examinar antes a sua tentativa mais avançada de suprimir qualquer contingência, ou seja, *Igitur ou la folie d'Elbehnon*.

Em *Igitur*, Mallarmé coloca em cena uma tentativa muito radical, isto é, fazer da supressão de qualquer consciência (do mundo ou de si) a condição prévia a um retorno não articulado e suicida do espírito sobre si – ou, em outros termos, a um divórcio da consciência com todos os dados da existência.

A estranheza extraordinária de *Igitur* está relacionada com a sua indecível idealidade. Trata-se da “redução”, explicitamente escrupulosa e metódica de todas essas referências ao exterior que, paradoxalmente, constitui a atividade de uma pura consciência, sem objeto. O espírito, a mente de *Igitur* é invadida por signos de uma existência que lhe é exterior, como a batida de asas, as paredes

²⁸⁸ BERSANI, Leo. **La Mort Parfaite de Stéphane Mallarmé**. Paris: EPEL, 2008.

ornamentadas, túmulos, corredores, teias de aranha, móveis de uma peça. A segunda parte do conto, de uma importância crucial e da qual há várias versões, relata a tentativa de *Igitur* de estabelecer a irreabilidade de todas essas referências.

Numa paródia complexa da intuição cartesiana da existência (sua própria existência, a do mundo, a de Deus) a partir de um movimento de dúvida radical, o narrador mallarmeano declara diversas vezes a dúvida eliminada a fim de restituir a redução de todo espaço e de todo tempo a uma auto-reflexão vazia. Apesar de todas essas abstrações, *Igitur* é surpreendentemente dramático, e o drama é criado por uma atenção ao mesmo tempo nervosa e quase doentamente receptiva a todas as visões, a todos os sons e movimentos que poderiam ter tido uma outra existência do que aquela de indicações de um movimento para se retirar livre de qualquer existência.

Assim, no início do segundo capítulo, o narrador fala de “uma moção (que) dura, marcada mais urgente por um duplo choque, que não atinge mais ou ainda não sua noção”; mais adiante, na mesma parte, a “visão de um lugar” prolongado é dito como sendo a “reminiscência de uma mentira”, pois “a simetria perfeita das deduções previstas contradiz a realidade do lugar. Mas a certeza perfeita de uma “consciência de si” completa é um espírito “ocupado” pelo vazio. As deduções simétricas que abolem todos os lugares reais são ao mesmo tempo “lugares” e movimentos lógicos. Na passagem que estabelece a certeza em questão, as distinções que o pensamento poderia fazer entre abstrato e concreto são tornadas obsoletas pelas operações do próprio pensamento. Mas a linguagem não pode traduzir o caráter obsoleto das distinções que sustentam suas estruturas que simulam ignorar sua resistência intrínseca na interferência das fronteiras ontológicas. Assim a incompreensão lógica do pensamento como modo de exterioridade é mascarada por uma congruência sintática entre interior e exterior, normalizante, mas inteiramente estranha.

Cette fois, plus nul doute; l'a [*sic*] certitude se mire en l'évidence: en vain, réminiscence d'un mensonge, dont elle était la conséquence, la vision d'un lieu apparaissant elle encore, tel que devait être, par exemple, l'intervalle attendu, ayant, en effet, pour parois latérales l'opposition double des panneaux, et pour vis-à-vis, devant et derrière l'ouverture de doute nul, répercutée par le prolongement du bruit des panneaux, où s'enfuit le plumage, et dédoublée par l'équivoque

exploré[e], la symétrie parfaite des déductions prévues démentait sa réalité; Il n'y avait pas à s'y tromper c'était la conscience de soi (à laquelle l'absurde même devrait servir de lieu) – sa réussite²⁸⁹.

Mas em *Igitur* e para *Igitur*, isso não é suficiente. O movimento da mente pelo qual o sujeito pensante deixa bruscamente sua segurança real e a aniquila, pode ser considerado não apenas como a prova do poder da consciência, mas também o signo da heterogeneidade de seu conteúdo, numa contingência repulsiva. A peça preenchida pela noite na qual se encontra *Igitur* é análoga à relação que existe entre a consciência como noite total e as formas do pensamento que se opõem a essa noite por conta da sombra brilhante. A produtividade da mente torna-se um obstáculo ao seu poder de aniquilamento; ou, mais exatamente, a mente aniquila multiplicando as formas.

Assim, em *Igitur*, uma distinção aparece entre a consciência e o nada. Num outro esboço do segundo capítulo, a sombra “contrariada com a certeza perfeita de si” tenta daí escapar e “esconder-se em si, na sua opacidade”. Exatamente antes dessa passagem, o lugar de certeza perfeita é dito conter miríades de sombras nos dois lados e, ao lado das sombras, “nas paredes opostas, que se refletiam, duas brechas de sombra maciça que deveriam estar necessariamente ao inverso dessas sombras, não sua aparição, mas seu desaparecimento, sombra negativa delas próprias”²⁹⁰. A certeza perfeita da consciência é representada pelas sombras que são versões negativas de outras sombras; as primeiras fazem com que as outras desapareçam. O narrador reconstitui a descoberta por *Igitur* de figuras destinadas a fazer desaparecer todas as figuras; mas a negatividade é figurada, e discernida como impedindo sua realização.

Como em *Hérodiade*, a consciência é obscuridade e luz ao mesmo tempo: as “sombras puras”²⁹¹ no lugar da certeza perfeita trazem “o volume de seus destinos, e a pura clareza de sua consciência”²⁹². Mas agora a luz, inteiramente interiorizada, dissociada da beleza física brilhante da princesa, é a prova inquietante da consciência – uma prova articulada. Não é indiferente que essa prova seja associada a um sinal da

²⁸⁹ Stéphane Mallarmé. *Œuvres Complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Éditions Gallimard, NRF, 1998, p. 485-486.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 490.

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² *Idem.*

vida física de *Igitur*, o barulho de seu coração: o triunfo iluminado da consciência de *Igitur* é fatalmente ligado a uma existência particularizada. Assim, na versão definitiva do segundo capítulo, *Igitur* procura escapar da luz de uma consciência biologicamente e historicamente determinada entrando numa Sombra anterior a qualquer determinação:

Je n'aime pas ce bruit [le battement du cœur]:
cette perfection de ma certitude me gêne: tout est
trop clair, la clarté montre le désir d'une évasion;
tout est trop luisant, j'aimerais rentrer en mon
Ombre incréée et antérieur, et dépouiller par la
pensée le travestissement que m'a imposé la
nécessité, d'habiter le cœur de cette race (que
j'entends battre ici) Seul reste d'ambiguïté²⁹³.

A consciência auto-reflexiva, pela qual *Igitur* aspira escapar das contingências de seu eu histórico, parece-se de maneira perturbada com um poder de auto-afirmação. A calma eterna do pensamento absolutamente especularizado forneceu, sem que se espere talvez, do que restituir numa narração as “figuras de pensamento”, narração pela qual *Igitur* percebe o processo de auto-especularização. E a certeza que dão essas figuras reconstitui em *Igitur* uma vontade histórica. Assim o curioso desdobramento anti-dualista do herói de Mallarmé procura evitar as separações da consciência com ela própria, inerentes aos atos reflexivos da consciência. Essas separações são a matéria desse conto; por aí elas descrevem e fazem conhecer o único lugar de *Igitur* na história de sua raça. *Igitur* coloca-se, portanto como “Sombra incriada e anterior”: “um personagem cujo pensamento não tem consciência de si próprio, [...] última figura, separada de seu personagem por uma linha aracnídea e que não se conhece: assim quando a sua dualidade é para sempre separada, e que não ouço mais através dele o ruído de seu progresso, vou esquecer-me através dele, e me dissolver em mim”²⁹⁴.

Mas aqui ainda, no que revela ser como um deslizamento na obscuridade indiferenciada, ou uma neutralidade sem forma, *Igitur* continua vendo nesse movimento de imobilidade final o acesso a um outro eu. Mesmo a “Sombra incriada e anterior” é sua própria sombra, e a opacidade destinada a salvar *Igitur* de uma certeza de si perfeita é talvez uma consciência que se “auto-pertence”, enquanto não é mais

²⁹³ Ibid., p. 486.

²⁹⁴ Ibid., p. 486-487.

uma consciência de si. Como Blanchot escreveu, um pensamento vivo – o “eu” de *Igitur* – sustenta sempre o nada que ele pretendeu suscitar²⁹⁵. O conto metafísico de Mallarmé é também uma narração pessoal levada com vigor; o que o denomina, não é esse murmúrio que Blanchot denomina “o nada como ser, a ociosidade do ser”, mas antes as deduções, as recapitulações e as conjunções enérgicas... do aristocrático *Igitur*²⁹⁶.

O conto filosófico de Mallarmé analisa o processo de uma negatividade aprofundada. A consciência apaga antes os objetos da percepção. Mas ela se separa também de suas próprias representações. A dualidade sujeito-objeto desaparece para ser substituída por uma dualidade especular paradoxal: o que *Igitur* denomina “certeza perfeita” parece ser o efeito da separação da consciência dela própria que apenas produz uma consciência vazia, ou o reflexo das representações da consciência. Cada um de seus movimentos de distanciamento é uma espécie de negação: as imagens negam os objetos, e a consciência, suficientemente despojada dessas imagens, para ver nelas objetos.

Enfim, o que *Igitur* denomina sua opacidade é atingido assim que o ponto de partida do movimento é aniquilado sem ser substituído nem refletido; trata-se da calma vacuidade da consciência sem objeto, “sem objetivo”. Mas se, para retomar o comentário de Blanchot, “um pensamento vivo” continua sustentando essa experiência radical da consciência, um não-pensamento, a única “abstração que resta” é a morte biológica. Em *Igitur*, o suicídio do herói é o definitivo requinte da mente, o ato existencial que purifica a consciência da existência.

Igitur desenvolve uma proposta simples: a consciência é narcisista e suicida porque é negadora por constituição. Mallarmé, desmistificando a imagem culturalmente fascinante do pensador solitário, profundo e concentrado, faz sobressair seu prestígio. Demonstra que o objetivo final da consciência é a sua destruição. Pois enquanto uma vida humana seria inconcebível sem o poder de abstração da mente, o exercício desse poder trabalha inexoravelmente para hipostasiar a negatividade. Os objetos do pensamento são devastados pelo pensamento (aniquilados, tratados como resíduos); mas como o indica *Igitur*, o pleno poder do pensamento só é experimentado se o movimento devastador puder se separar de seus objetos. A sufocação do pensamento pelo seu poder de negação conduziria, idealmente, a um pique, todavia indefinido de satisfação de uma agonia sempre repetida.

²⁹⁵ BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, op. cit., p. 146.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 138.

A atenção colocada em suspenso incita a experiência infinitamente sedutora da destruição da consciência. E, se o suicídio de Igitur é algo que acontece por falta de algo melhor, apesar disso é talvez a única solução empiricamente concebível para uma agonia sem fim.

Há, portanto um poder da consciência totalmente diferente da atitude humana em mudar o mundo físico. Esse poder é uma atitude que se opõe à vida, talvez mesmo à evolução, uma atitude que nos faz gostar da morte, que nos faz enxergar no morrer um poder. O conto de Mallarmé revela uma verdade necessariamente escondida: a consciência humana move-se graças à sedução, disfuncional do ponto de vista biológico, da negatividade. A aventura de *Igitur* inscreve-se numa tradição filosófica muito valorizada: a produção da verdade pela concentração mental de um pensador solitário. Mas o destino de *Igitur* sugere que a fascinação cultural pela imagem do filósofo solitário, sublimando, pode ser uma maneira de legitimar a destrutividade da cultura e de valorizar a melancolia induzida pelas renúncias programadas pela cultura.

Em *Igitur*, Mallarmé solicita-nos que consideremos a espécie de atenção que um personagem solitário dá aos objetos de uma peça. Assim, pela fórmula da antiga homeopatia – *similia similibus* – ou seja, curar o mesmo pelo mesmo, e como uma espécie de sintoma visionário, Mallarmé planejou colocar em cena a impotência lutando com o Absoluto, e fazer para si mesmo a genealogia, tal é com efeito a aposta do “drama de *Igitur*”, do qual Claudel terá dito tão justamente que ele “estabelece uma ligação [...] entre duas partes da vida de (seu) mestre, uma, em exílio provinciano, místico e doloroso, a outra em Paris, didática e enfim sorridente”²⁹⁷.

Sigiloso, circular, abandonado em estado de construção, o texto *Igitur* desafia a análise. Ele a fascina ainda mais, pois deixa que se adivinhe do laboratório de Mallarmé, do sujeito único que ele se atribui – teatralizar na obra a criação impossível da obra –, como também de seus assuntos aparentemente acessórios, dos quais ele apresenta resumidamente todo o repertório: o “frasco de loucura”, o lance de dados, a meia noite, a descida ao túmulo, as constelações, já alguns enfeites, uma mobília. No cenário da obra – explicar aos ancestrais a realização do ideal que transmitiram ao seu herdeiro. Assim Bertrand Marchal, acima citado, percebe um eco de *L'Esprit Pur* de Vigny²⁹⁸:

²⁹⁷ CLAUDEL, Paul. *La catastrophe d'Igitur: Réflexions sur la Poésie* (1926). Paris: Gallimard, 1963, p. 133-134.

²⁹⁸ MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé*. Paris: Corti, 1985, p. 261.

“Écoutez, ma race, avant de souffler ma bougie – le compte que j’ai à vous rendre de ma vie – Ici: névrose, ennui, (ou Absolu?)”²⁹⁹.

James Lawler realçou a influência de *Eurêka* de Edgar Poe na intelectualidade do conto³⁰⁰. No contexto desse conto, seu castelo noturno, sua escadaria penetrando na direção de um jazigo familiar, toma emprestado com evidência elementos de *Histórias extraordinárias*. No advérbio latino que serve de título à obra como de nome a seu herói, a alusão parece límpida, àquele que serve de eixo lógico ao *cogito* cartesiano. *Ergo / Igitur*: trata-se da mesma sequência, do pensamento ao ser pensante e do ato ao sujeito que o realiza. Mas o importante, nessa história que é tanto de herança quanto de liquidação dessa herança, constitui menos o que Mallarmé herda da história da literatura e da filosofia do que ele se favorece de fato de linguagem, temas, aporias, e que constituirá doravante a forma a mais visível de sua assinatura de poeta: uma retórica da contradição; uma temática da oscilação, da escansão, projeções simbólicas da prosódia e de fatos de simetria de toda ordem que ele verá no princípio da poetização; um esquematismo tautológico; um imaginário probabilista; uma flexibilidade se refletindo; uma solenidade do tom e do gesto num ambiente ao mesmo tempo misterioso e familiar. E o surpreendente é que tudo vem de uma vez, como num bloco (ao mesmo tempo que no soneto em *ix*) e sem que se possa deduzir como tal de suas poesias do primeiro *Parnasse Contemporain*; prova de que o esforço de *Conception Pure* estimulada pela redação de *Hérodias* colocou em atrito dois estados de seu imaginário e de seu aparelho expressivo, um intensamente submetido aos códigos recebidos, o outro em vias de definição.

O drama de *Igitur* tem uma dimensão curativa. Qual é a sua “loucura”? Mallarmé a nomeia: ela constitui sua “doença da idealidade”, a obsessão pelo Absoluto, a sensação de um destino sem a clara consciência de sua direção, a certeza de um dever que deve ser executado, concluído, todavia confrontado à incapacidade de resolvê-lo. Eis aí uma descrição fiel do campo de sua consciência tal qual ele a pressentia ao mesmo tempo em que ele investigava o verso e não há equivalente na literatura, de uma tal exteriorização alegórica dos conflitos interiores que presidem à gênese de uma estética. Adesão

²⁹⁹ MALLARMÉ, Stéphane. Notes I, Ancienne Étude. In: **(Œuvres Complètes I**, op. cit., p. 479.

³⁰⁰ LAWLER, James. L’Eurêka Mallarméen. **Critique**, n. 619. Paris, 1998, p. 797-811.

frenética, interiorização do credo, esforço de diferenciação, regressão reflexiva, e a tentativa, fazendo-se *metteur-en-scène* de tudo, de representar a lógica e de provar, pela ficção, a possibilidade, dominando essa lógica, de superá-la: eis a trajetória mallarmeana de 1862 a 1869, tal qual no espelho de *Igitur* ela se transfigura enfim.

O lugar dessa compreensão e dessa ultrapassagem, que chamam uma pesquisa de fundamentos, não se confunde com a única paisagem mental percorrida por *Igitur*. Às margens de seu “conto” e, por mais de um ponto, em interseção com ele próprio, Mallarmé continua uma reflexão que ele denomina de “Ciência da Linguagem”, segundo uma “relação de palavras” que, segundo ele, não encontrou ainda, ao contrário de outras ciências, seu lugar “na tecnologia intelectual”³⁰¹. Ele multiplica nessa direção as leituras eruditas entre 1869 e 1871 – gramática comparada, filosofia – e toma como modelos metodológicos ou estilísticos Pascal, Descartes, La Bruyère, Fénelon, Montesquieu, sem se esquecer de si próprio: pois haverá “*enfin du moi*” e “*linguagem matemática*”³⁰². Trata-se de um propósito que ele tem na mente, ou seja, defender uma tese na Sorbonne, uma sobre a linguagem, sob a forma de um “*petit livre [...] très distillé et concis*”, e outra em guisa de dissertação latina sobre *A Divindade (De Divinitate)*³⁰³.

Faz-se necessário entender o que pretende esse trabalho, ou seja, de um lado, a elaboração de um modelo de “*langage se réfléchissant*” sob as relações conjuntas da palavra e da escrita, chamadas a se reunirem na “*Idée du Verbe*”³⁰⁴; e, de outro lado, seu caráter universitário, ligado portanto às normas de uma instituição – às quais Mallarmé tem a intenção de se adequar – e portanto também a uma perspectiva de promoção profissional. Portanto, pretendia encontrar uma espécie de fenomenologia do “Verbo” através da “Linguagem” tomando consciência dela e de seus meios e das diferentes estases pelas quais, através da inteligência, da fisiologia do homem e da “noção” que esse último toma das coisas designadas, ele pode encontrar o Absoluto³⁰⁵; e, nessa fenomenologia, um interesse levado à materialidade pragmática da linguagem – as palavras, “*qui ont plusieurs sens*”, cuja significação “*diffère*” na “*conversation*” em função do “*ton*” e que “*(peuvent) vicieusement se stéréotyper en nous*”. Dessa polissemia, faz-se

³⁰¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes I*, op. cit., p. 506.

³⁰² *Ibid.*, p. 505.

³⁰³ *Ibid.*, p. 504.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 506.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 508-510.

necessário “profiter”, e contra esse estereótipo visar a “rendre au mot [...] sa mobilité”³⁰⁶.

6.2 THOMAS

*“Il se reconnut avec dégoût sous la forme du texte
qu’il lisait”
Blanchot*³⁰⁷.

Pode-se considerar *Thomas l’Obscur* como o filho espiritual de *Igitur*. Pode-se também considerar, tendo em vista seu gosto literário por jogos gráficos e enigmas literais, que, conforme Bident, “*Thomas* começa como termina *Blanchot*, termina como começa Maurice, e é o título inteiro do livro que forma quase um criptograma de *Maurice Blanchot*”³⁰⁸. Por outro lado, conforme já se observou acima nesta tese, *Thomas* significa “gêmeo” em hebraico. Essa reduplicação concerne à de dois outros romances, ou seja, a *Aminadab*, que seria como o guardião da “Noite obscura” para Blanchot, e, por oposição, a *Très-Haut*. *Thomas l’Obscur* é, ao mesmo tempo, os dois: guardião da Noite e, portanto, gêmeo de *Très-Haut*, ou seja, do guardião do Dia. Em Blanchot, o dia depende da noite, e a vida da morte. Thomas, enquanto guardião da noite, é também o responsável pelo dia. Ele é “aquele que faz passar a extinção”, o “actante desvanecendo”, e, mesmo, o símbolo da “morte”.

Na primeira versão, há alguns personagens, que têm uma importância secundária se os compararmos a Anne e Thomas, mas todavia presentes enquanto actantes. Na segunda versão eles desaparecem, tragados pela Noite. Restam apenas Thomas e Anne – como dois pólos opostos – e depois, finalmente, com o desaparecimento de Anne, Thomas, só, no seu árduo trabalho.

Inicialmente, um olhar. Após, sustentando a imagem inteira, a lenta dissolução do sujeito pelo esvaziamento da relação de Thomas com o mundo. Poderia ser uma alteração melancólica, mas parece ser mais do que isso: assim que Thomas entra no mar, no primeiro capítulo e nas duas versões, os fantasmas tornam-se espectros, a noite atingindo progressivamente Thomas. Mas enquanto actante dotado de consciência, Thomas continua a oscilar entre a vida e o vazio, entre o pouco de

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l’Obscur**. Paris: Gallimard, 1950, p. 29.

³⁰⁸ BIDENT, Christophe. **Le partenaire invisible**, op. cit., p. 141.

claridade que lhe resta e a cadaverização de seus desejos. Penetrando na floresta, após num antro (gruta ou caverna), a angústia desvia irremediavelmente Thomas de seu estatuto de humano, ou, no livro, de personagem³⁰⁹, ou seja, a retirada pela reviravolta do olhar.

Thomas ne comprit pas tout de suite ce qu'il était et Il commit l'imprudence de jeter un regard autour de lui. Manifestement la nuit était plus sombre et plus pénible qu'il ne pouvait s'y attendre. L'obscurité semblait tout submerger. [...] La première observation de Thomas fut qu'il pouvait encore se servir de son corps, en particulier de ses yeux. [...] Comme Il n'avait aucun moyen pour mesurer le temps, Il se passa probablement des heures avant qu'il acceptât cette façon de voir, mais pour lui-même ce fut comme si la crainte l'avait emporté tout de suite et c'est avec un sentiment de honte qu'il leva la tête en accueillant l'idée qu'il avait caressé, à savoir qu'en dehors de lui se trouvait quelque chose de semblable à sa propre pensée, tandis qu'au fond de lui un organisme d'avorton avait pris momentanément la place de l'âme. [...] La nuit parut bientôt plus sombre, plus terrible que n'importe quelle autre nuit, comme si elle était réellement sortie d'une blessure de la pensée qui ne se pensait plus, de la pensée prise ironiquement comme objet par autre chose que la pensée. C'était la nuit même. Des images qui faisaient son obscurité, et le corps transformé en un esprit démoniaque cherchait à se les représenter. Il ne voyait rien et, loin d'être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. Son oeil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaires, se développait d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre et créer un iris. Par ce vide c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. [...] En lui son propre regard entrait sous la forme d'une image au

³⁰⁹ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l'Obscur**. Paris: Gallimard, 2005, p. 32-33.

moment tragique où ce regard était considéré comme la mort de toute image³¹⁰.

Dessa forma, Thomas torna-se Thomas l'Obscur, avançando na sua própria oscilação, no seu jogo imaginário, como um símbolo.

Doravante, desde o capítulo III das duas versões, o efeito de Thomas só será simbólico, será aquele da Noite, o neutro sendo lugar de existência, espaço do retorno por excelência. Assim que Anne o chama, já é muito tarde. Ele tornara-se o agente da mortalidade. Como também, logo que ele penetra no seu livro no capítulo IV –, logo que ele se encontra lutando com o *néant* próprio a cada palavra, ele torna-se a figura do leitor ideal, levando “vivante en elle la plénitude de sa mort”³¹¹. Percebe-se então que Thomas descobre que não pode morrer, por ser já um ser morto cuja única identidade possível reside na negação de qualquer identidade. Com efeito, nesse lugar que não tem lugar, Thomas dá voz à morte. E constata:

La peur s'empare de lui et elle ne se distinguait en rien de son cadavre. Le désir était ce même cadavre qui ouvrait les yeux et, qui, se sachant mort, remontait maladroitement jusque dans la bouche comme un animal avalé vivant. Les sentiments l'habitèrent puis le dévorèrent. Il était pressé dans chaque partie de sa chair par mille mains qui n'étaient que sa main. Une mortelle angoisse battait contre son cœur. Il savait qu'autour de son corps sa pensée confondue avec la nuit, veillait. Il savait, terrible certitude, qu'elle aussi cherchait une issue pour entrer en lui [...] On emporta les mains et les cadavres. Seul le corps de Thomas subsista privé de sens. Et la pensée rentrée en lui échangea des contacts avec le vide³¹².

Apesar de Anne ser longamente apresentada como o símbolo da vida – sobretudo por seu sorriso, no capítulo VI da primeira versão – assim que encontra Thomas, transforma-se. Até esse momento “privée de sa mort”, puro símbolo eterno da alegria sem falhas, Anne encontra-se subitamente “mortelle”.

³¹⁰ Ibid., p. 32.

³¹¹ BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**, op. cit., p. 226.

³¹² BLANCHOT, Maurice. **Thomas l'Obscur**. Paris: Gallimard, 2005, p. 35.

Anne souriait. Elle ne pouvait se retenir de sourire. [...] Elle souriait aux arbres, aux fleurs, à son miroir, quelquefois aux hommes³¹³. [...] Lasse enfin de ne plus jamais éprouver de vraies lassitudes qui sont celles de la tristesse et de la joie, accablée par un corps si net, déchargée de tous les poids de la vie qu'accumulent les caprices et les enfantillages, sachant que tout espoir lui était enlevé de mourir d'une mort naturelle – de désespoir ou d'émotion – Anne se résolut à vivre et même toujours s'il le fallait. Elle avait compris que comme d'autres sont infirmes, privés d'un membre, elle serait privée, pour tout le temps de sa vie, de sa mort.

Et voici qu'elle se sentait à nouveau mortelle. Vive, légère, joyeuse, elle était mortelle. Elle se savait exposée des pieds à la tête. Le moindre changement de température, le moindre froid, le moindre allusion à nouveau rosissait ses joues. Tous les sentiments qui donnent la mort lui revenaient. Elle eut dans la matinée une syncope et, s'étendant sur l'herbe, mi à l'ombre mi au soleil, entre la mort et la vie, elle croisa les mains sur son corps, cadavre immobile qui souriait. [...] Elle courut. Elle risqua trois fois la mort en traversant le chemin, menacée par tout ce calme, par cette pureté de l'air et du soleil qui était comme une autre nuit³¹⁴.

É nesse ponto que se descobre que Thomas é na realidade um agente da mortalidade, ou seja, o hóspede da finitude: ele a recebe. É, portanto Thomas que transmuta os símbolos em seres humanos: assim, Anne torna-se uma personagem, e mesmo, a única personagem, heroína solitária da obra, até a sua morte.

Desde o encontro dos dois (capítulo VI nas duas versões) até a morte de Anne (capítulo XIII da primeira versão e capítulo X da segunda versão) desenrola-se uma longa ode à agonia e ao “morrer”, portanto ao “viver” ou à prova da vida. Com efeito, a relação de Thomas com Anne, paradigma de sua relação a qualquer símbolo transformado

³¹³ Ibid., p. 56.

³¹⁴ Ibid., p. 62.

então em real, é como a relação dos deuses com os homens conforme falava Heráclito e Maurice Blanchot traduziu – num quiasmo – na obra “Entretien Infini”: “Immortels, mortels, mortels, immortels: les uns vivant la mort des autres; les autres mourant la vie des uns”. É pela transformação de Anne em humana, em mortal, que Thomas persiste no seu papel simbólico de guardião da noite, de hóspede da finitude.

Elle ne marchait plus, elle courait à la rencontre d'elle même, elle franchit d'un bond l'âge ingrate, elle jeta, comme une mauvaise semence les masques refrognés, les reveries equivoques qui ressemblent à des bouderies, les pensées de la première vanité. Les cheveux dénoués sur la nuque, le visage rouge, laid, d'une laideur qu'elle souhaitait depuis quinze ans de revoir, elle arriva au bout du chemin, toute fraîcheur et tout orgueil. Elle se tourna surprise: Il n'y avait plus d'enfant auprès d'elle, il n'y avait que son ombre, enfin débarrassée de ses imperfections, sur laquelle un homme venant à sa rencontre mettait le pied.

Thomas regarda cet être comme s'il avait créé à cet instant. Dans la solitude où Il demeurait, n'ayant même pas conscience d'être seul, Il voyait à travers la nuit qui le suivait des formes, des arbres qui étaient lui-même. Il était dans sa maison comme on descend en soi. Il se nourrissait de Thomas. Maintenant, comme il se tenait dans un paysage flottant autour de lui, il contemplait l'espèce d'image qui était sa présence formée de toutes les figures qu'il avait rejetées de son esprit. On eût dit qu'il savait ce que lui avait coûté chaque trait de ce visage et chaque aspect de cette pensée visible. Bien qu'il sentît avec une force incomparable qu'il n'était rien, en face d'elle qui n'était rien, il se trouvait soudain devant sa dépouille, glacial devant la tendresse, impassible devant l'amitié, sans âge devant l'âge par excellence, la jeunesse. C'était comme si l'histoire de sa mort n'avait pas encore pris fin. Corps immense qui se décomposait dans l'univers, les sensations qu'il perdait réapparaissaient dans les lieux où elles étaient recueillies sous la forme de songes terrible par une bouche et une main mortes. [...]

Thomas bougea et quoique sa volonté dans les enchevêtrements d'un corps interminable qui se déployait lentement demeurât invisible, il s'écarta d'Anne comme pour mettre fin à une confrontation inégale avec lui-même où, seul, n'ayant rien de vivant, il écrasait son passé victorieux. Derrière lui s'étendait une ombre mutilée. Un froid qui paralysait même les arbres souffla autour de la jeune fille. Jamais la jeunesse ne s'était trouvée aussi près de l'indifférence. Jamais elle n'avait éprouvé plus distinctement ce qu'elle doit au néant. [...] C'est de ces morts qu'Anne recevait l'éclat qui l'enveloppait³¹⁵.

Anne conhece enfim a felicidade de poder viver, pela experiência angustiante da morte, abrindo-se ao dia pelo encontro com Thomas, este, por sua vez, fazendo a prova da noite³¹⁶. Assim, “Anne vécut quelques jours de grand bonheur”³¹⁷. Para Thomas, Anne torna-se então seu passado, o que ele era antes de se tornar um símbolo: um homem, mortal como todos os outros. Se Thomas a toca, como São Thomas tocou Jesus, é para se assegurar que lhe dando a mortalidade, ela vierá para a vida. Esse poder de fazer nascer faz efetivamente de Thomas o gêmeo do guardião divino, como também, ao mesmo tempo, irredutivelmente, *Aminadab*, o guardião da noite. Além disso, observa-se aqui claramente que Thomas constitui desde já uma máscara mortuária, encontrando-se pela primeira vez diante de seus despojos, “sa dépouille”.

Desta forma, pelo olhar – pela fascinação – que Thomas penetrou no segredo o mais profundo, a mudança para sempre num símbolo, agente do apagamento portanto também pela evasão à eternidade, determinante do acontecimento. Thomas encontra-se portanto condenado a carregar toda a carga da eternidade: lugar do quiasmo perpétuo, sobre o qual falava Heráclito. Como diz Santoni³¹⁸, “a morte torna paradoxalmente possível a vida e a morte”.

³¹⁵ Ibid., p. 64-65.

³¹⁶ P. 49 da segunda versão e p. 89 da primeira versão.

³¹⁷ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l'Obscur** (segunda versão). Paris: Gallimard, 1950, p. 89.

³¹⁸ SANTONI, Julien. **Lecture psychanalytique de Thomas l'Obscur**. Acte d'une journée d'études doctorales: <http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=content&task=view&id=itemid=41>. Maio de 2005.

Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées Thomas l'Obscur, écrites à partir de 1932, remises à l'édition en mai 1941, la présente version n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille, si, entre la figure et ce qui en est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire³¹⁹.

Na segunda edição de Thomas l'Obscur, pode-se considerar uma nova escrita, mas uma pesquisa idêntica, ou melhor, um novo esboço dessa pesquisa, sempre mais próxima desse centro, mais próximo desse absolutamente imaginário, num apagamento reduplicado, como se Thomas encontrasse melhor o lugar de sua escrita. O movimento que se produz de uma versão para a outra é bem a *mise en abyme* do efeito próprio de Thomas, efeito que é só na realidade a ideal irrealidade do livro, Thomas sendo o leitor ideal, para Blanchot.

“Tout doit s'effacer, tout s'effacera. C'est en accord avec l'exigence infinie de l'effacement qu'écrire a lieu et a son lieu³²⁰”: enquanto que na primeira versão, os acontecimentos ainda constituíam a história – portanto tratava-se de um romance –, na segunda, o acontecimento tornou-se a própria história, o que é próprio do *récit* recusando a história, a fábula, a narração. A exigência do apagamento transforma o lugar da escrita como lugar de acontecimentos no lugar de acontecimento da escrita: o espaço do real é apenas espaço literário, e nada mais. A supressão da espessura psicológica, das descrições racionais e das explicações explicitamente filosóficas aumentam o apagamento de Thomas pelo apagamento próprio da leitura, confundindo-nos com Thomas, o leitor ideal. Mesmo que a ação do livro encontre-se – num mesmo movimento – menos diluída mas muito mais equivocada.

J.-P. Rimann³²¹ fala sobre “temporalidade indeterminável, na qual o acontecimento falta no seu lugar”, já que essa nova versão nos leva a

³¹⁹ Em exergo da 2ª versão. BLANCHOT, Maurice. **Thomas l'Obscur**. Paris: Gallimard, 1950.

³²⁰ BLANCHOT, Maurice. **Le pas au-delà**, op. cit., p. 76.

³²¹ RIMANN, Jean-Philippe. **D'un Thomas l'autre: l'image cavérique**. In: *Furor*, setembro de 1999.

substituir Thomas, a sermos o hóspede da finitude, ocupando-nos com a eternidade, para que as palavras do livro – até aqui simples símbolos – tornem-se por sua vez seres vivos, mortais. Esse “centro imaginário”, esse lugar irreal na direção do qual nos inclinamos como Thomas, como leitor ideal, é o lugar no qual a ficção se torna real, na qual as palavras mortas tornam-se a vida, por conta de nossa impossibilidade de constituir imagem.

O apagamento das modalizações, da hierarquização dos planos, e, sobretudo, no final, de qualquer tropo (metáfora ou metonímia) vão num mesmo sentido: aquele da redução de nossa representação a um nada. Se bem que o efeito simbólico de Thomas encontre-se nos leitores, obrigados a generalizar a ausência de acontecimentos no vazio, tensão de um ser tornado letras e de letras tornadas seres. Viu-se que Thomas encontrava-se como mensageiro do apagamento, e é aos leitores que ele passa essa exigência, na segunda versão, centralizando o leitor como leitor ideal.

Thomas, como símbolo, desrealiza a obra esvaziando a parte do real que há em cada imagem. Mas aonde o espaço do romance nos impede de nos tornarmos esse símbolo, na primeira versão, o próprio *récit* nos incita a sermos substituídos, na segunda versão. Assim o próprio do enunciado torna-se lugar de recepção do qual tornamo-nos – lendo-o – heróis do próprio enunciado. Essa exigência simbólica sobre a qual nos fala Rimann, retomando o propósito que Blanchot escreveu no *Livre à venir* e que nos transporta à experiência ideal de qualquer leitura: “tâche évidemment inachevable, puisque l’irréel, point de mire du récit, est chaque fois manifesté à partir d’une exigence narrative dont le démontage, le retournement ou la mise à distance n’empêchent pas la présupposition, sa teneur événementielle fût-elle ruinée dans le mouvement même de sa formation”³²². Assim, Maurice Blanchot escreve, em *La Part du Feu*, seu primeiro ensaio:

Tout symbole a toujours plus ou moins pour objet sa propre possibilité. Il est une histoire qui se suffit à elle-même et il est le manque qui rend cette histoire insuffisante; il fait du manque de son histoire, en elle il essaie de réaliser ce manque qui la dépasse toujours infiniment. Le symbole est un récit, la négation de ce récit, le récit de cette négation; et la négation, elle-même, apparaît tantôt comme la condition de toute activité d’art et

³²² Idem.

de fiction et, par conséquent, celle de ce récit, tantôt la sentence qui en prononce l'échec et l'impossibilité, car elle n'accepte pas de se réaliser dans un acte particulier d'imagination, dans la forme singulière d'un récit achevé³²³.

Definitivamente, nunca nos tornaremos completamente Thomas, assim como Thomas nunca se tornará esse leitor ideal, herói do apagamento e da exigência simbólica, porque nossa experiência simbólica de leitura – portanto antes da nossa a de Thomas – só faz com que se desviem os vestígios do real aos poucos de seu apagamento, pois esse apagamento é o próprio vestígio da eternidade abstraída dos símbolos. É por essas razões que Thomas mantém-se guardião, hóspede ou mensageiro, na impossibilidade de se tornar herói.

Uma palinódia (do grego 'palin', novamente, de novo, e ode, canto) é um texto no qual se contradiz o que se havia afirmado. Ou antes, um texto no qual se retorna sobre o que fora traçado, apagando pelo canto da escrita, portanto desviando dos vestígios, traços num outro espaço. J.-P. Rimann fala sobre “volte-face (meia-volta) ininterruptas” que compara à tapeçaria de Penélope arruinando seus próprios progressos, mas então, seria uma Penélope errante que, desfazendo sua tapeçaria engana-se, e recomeçando-a, esquece-a. O que Blanchot escreve são seus restos, essa impensada penelopeana. Assim, para voltar ao que escreve Rimann, “destinada à impossibilidade de se estabelecer na sua própria natureza, a escrita encontra nessa impossibilidade mesma a energia contrária que a faz viver, renascendo sem cessar das cinzas de seu insucesso”. O espaço literário avivado, aquele do retorno palinódico, é, portanto o espaço como imagem, aonde as coisas e as palavras se fazem imagem na sua ausência. Na obra *Entretien Infini*, Blanchot escreve: “Cet espace de l'image, lieu qui s'engendre dans la mesure et par la mesure, est aussi bien sans image, parole imaginaire, plutôt que de l'imaginaire, où l'imaginaire parle sans parler d'images ni par images, niveau où en vérité ces trois mots, image, imaginaire, imagination, n'ont plus de signification distincte”. Nesse lugar, o espaço é a imagem, numa mesma semelhança espectral da irrealidade.

Na primeira versão de Thomas l'Obscur, Blanchot escreve “lien d'images”³²⁴; enquanto que na segunda, ele escreve “lieu d'images”³²⁵.

³²³ BLANCHOT, Maurice. **La Part du feu**, op. cit., p. 85.

³²⁴ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l'Obscur**. Paris: Gallimard, 1941, p. 223.

³²⁵ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l'Obscur**. Paris: Gallimard, 2005, p. 123.

Eis aí a principal diferença entre romance e *récit*: o romance funciona por ligações (nível fantasmático do imaginário), enquanto que o *récit* funciona pela palinódia e pela metamorfose (nível espectral do imaginário). Estendido até o oxímoro, esse lugar ideal da literatura exalta a “semelhança cadavérica”, esse propósito do símbolo, “enterré vif”. Com efeito, a semelhança estando na cadaverização, o cadáver reúne todas as mortes num réquiem infinito: Thomas é a garantia, pois é o mensageiro desse lugar, vindo da noite que ele preserva³²⁶. Santoni nomeia Thomas como o “cadáver da eternidade”, ou seja, leitor ideal cantando infinitamente a semelhança desse lugar irreal, a vacilação do distinto. Thomas “*gêmeo*” do guardião divino, assemelha-se indefinidamente no “seu estatuto de ser ou de carne em sursis, em suspensão”³²⁷.

Esse sursis, vestígio identitário, é “la vie qui porte la mort en elle”³²⁸, voz metamórfica permitindo à obra de reviver eternamente, numa autonomia enfim realizada. Com efeito, se o *récit* “só se esboça, se delinea, para dar a ver o que se apaga no seu vestígio”³²⁹, é que o sursis de Thomas é o foco ou lar palinódico no qual o retorno é visto no murmúrio das palavras. Pois a semelhança cadavérica do leitor está no princípio da “aptidão à dissociação”, qualidade essencial ao progresso no lugar irreal e “anagramático”³³⁰, segundo Grossman. Sobre esse propósito, Maurice Blanchot escreve, na *Part du feu*:

Qu'on se donne la peine d'écouter un mot: en lui le néant lutte et travaille, sans relâche Il creuse, s'efforce, cherchant une issue, rendant nul ce qu'il enferme, infinie inquiétude, vigilance sans forme et sans nom. Déjà le sceau qui retenait ce néant dans les limites du mot et sous les espèces de son sens s'est brisé; voici ouvert l'accès d'autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capable de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus de termes mais leur mouvement, glissement sans fin de 'tounures' qui n'aboutissent nulle part [...] Où réside donc mon espoir d'atteindre ce que je

³²⁶ Ibid., p. 106-107.

³²⁷ RIMANN, J.-P., op. cit..

³²⁸ BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**, op. cit., p. 316.

³²⁹ RIMANN, J.-P., op. cit..

³³⁰ GROSSMAN, Évelyne. **L'Angoisse de penser**. Paris: Minuit, 2008, p. 149.

repousse? Dans la *matérialité du langage*, dans ce fait que les mots aussi sont des choses, une nature, ce qui m'est donné et me donne plus que je n'en comprends. [...] Le nom cesse d'être le passage éphémère de la non-existence pour devenir une boule concrète, un massif d'existence; [...] Tout ce qui est physique joue le premier rôle; le rythme, le poids, la masse, la figure, et puis le papier sur lequel on écrit, la trace de l'encre, le livre. [...] Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incarnation qui contraint les choses, qui les rend *réellement* présentes hors d'elles-mêmes³³¹.

Esses murmúrios de palavras assim descritas constituem a vida que se mantém no lugar irreal da cadaverização das imagens, a melodia que traz a semelhança, o movimento que transforma – no contato com Thomas – os símbolos em humanos. A reciclagem de inúmeras citações (desordenadamente, dentre outras menos evidentes: Pascal³³², Dante, Artaud, Kant, Racine, Descartes, Lacan e, sobretudo, Kafka), restos de apagamentos desviados de suas imagens, são como a metamorfose dos vestígios dos murmúrios da eterna leitura. Esse eco incessante e imemorial – transformando as palavras em monstros vivos animados pela presença de Thomas – é a vida do cadáver em “*désœuvrance*”³³³, ou seja, do “desobramento” sempre em instância do ser de Thomas. Essa poética palinódica própria a Blanchot leva assim o leitor a sustentar, pela nossa vida, a metamorfose que se faz “tortura e tensão, signo desse tormento que se lê”³³⁴: experiência que experimentamos como infinidade de auxílios à pesada tarefa de Thomas, esse Tântalo da leitura total. Na obra de *Kafka a Kafka*, Maurice Blanchot diz: “Il y a vraiment impossibilité de découvrir quelle face la pensée tourne vers nous, tant elle se tourne et se détourne, comme si au bout d'un fil tordu, elle

³³¹ BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**, op. cit., p. 316.

³³² Alguns exemplos, segundo Grossmann: em *Thomas l'Obscur*: “la fatalité trahie”, le délaissement, la passion racinienne, (p. 75-76); “ce néant si tiède et si facile où demeurerait Pascal (p. 68); a “raison pure” e o “mouvement critique de Kant” (p. 60); les cercles de l'enfer dantesque (p. 69); o “néant sans sexe et sans organe” de Artaud (p. 71). In: GOSSMANN, Évelyne. **L'angoisse de penser**, op. cit..

³³³ *Désœuvrement*: desobramento. Ver anexos nessa tese.

³³⁴ GOSSMANN, Évelyne, op. cit., p. 148.

n'avait pour objet que d'en reproduire le mouvement de torsion"³³⁵. A vida que cada leitor, cada um de nós, leva ao murmúrio das palavras, é essa dessemelhança própria à nossa mortalidade que a semelhança cadavérica de Thomas mantém em segredo. Escutamos, portanto Thomas como foco palinódico e demonstrador de monstros: palavras como almas de Thomas, pilhas de átomos e de desfalecimentos. Em Grossmann³³⁶, alguns exemplos são notados. Entre o primeiro capítulo da segunda versão (Thomas nadando numa espécie de grande mar original, aquele dos mitos cósmicos, evocando a procura da origem da linguagem) e o quarto capítulo (a leitura), mais de um paralelismo aparece. Da mesma forma os *incipits* respectivos: “Thomas *s’assit et regarda* la mer. Pendant quelque temps il resta *immobile* [...] Il *demeura*, avec obstination, les *yeux fixés* sur ces corps qui flottaient difficilement"³³⁷, torna-se assim no quarto capítulo: “Thomas *demeura à lire* dans sa chambre. Il était assis, [...] si absorbé qu’il ne faisait pas un mouvement [...]. L’un et l’autre se regardaient"³³⁸. A essa imobilidade aparente respondem abaixo da superfície do mar e do livro, nas profundidades invisíveis das palavras, ínfimos movimentos de dissociação das letras que as colocam em movimento, fazem-nas se inverter e se responder, passar umas nas outras, produzindo essa vida inesgotável que, na língua, torna a morte impossível. Assim no primeiro capítulo, a palavra *nage* abre-se em *nuage, rivage, nageoire, dégage, breuvage, voyage, visage, vague*. No quarto capítulo, *nage* em anagrama se metamorfoseia em *ange*, que por sua vez, torna-se *étrange, carnage, ange noir, agonie...* : “les mots contenaient en eux-mêmes d’autres mots, comme une suite d’autres mots, comme une suite d’anges s’ouvrant à l’infini jusqu’à l’œil de l’absolu"³³⁹. “Tandis que, juchés sur ses épaules, le mot *Il* et le mot *Je* commençaient leur carnage, demeuraient des paroles obscures, âmes *désincarnées* et *anges* des mots, qui profondément l’exploitaient"³⁴⁰.

De fato, esses murmúrios mostram o real evanescente, permanecido no seio mesmo do lugar da irrealidade, vida que no retorno do vestígio canta o infinito sussurro do vazio na língua e do dia na noite.

³³⁵ Ibid., p. 149.

³³⁶ Ibid., p. 151-153.

³³⁷ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l’Obscur**. Paris: Gallimard, 1950, p. 9.

³³⁸ GROSSMANN, Évelyne, op.cit.: , p. 27.

³³⁹ BLANCHOT, Maurice. **Thomas l’Obscur**. Paris: Gallimard, 1950, p. 28.

³⁴⁰ Ibid., p. 29.

A partir de uma paciente leitura, poder-se-ia reproduzir aqui todos os detalhes, que aparecem em *Thomas l'Obscur*, como um movimento provocado nas letras das palavras, que dariam continuidade ao trabalho de metamorfose acima analisado. No quarto capítulo, *Thomas* lê alucinadamente, as palavras tornam-se vivas e abrem-se em outras palavras, como “qui à leur tour contenaient en eux-mêmes d'autres mots, comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu”³⁴¹. O leitor de Blanchot, se não quiser deixar o livro de lado, é rapidamente tomado num imenso movimento de dissociação, dispersão e metamorfose, que agitam a leitura, movimento que, entre Kafka e Mallarmé, faz da leitura de *Thomas l'Obscur* uma prova incontestável. Blanchot, na sua leitura do *Coup de Dés* lembrava que o gênio de Mallarmé havia sido o de ter inventado um espaço que obrigava uma leitura oscilante entre análise do detalhe e visão global:

L'œuvre littéraire y est en suspens entre sa présence visible et sa présence lisible: partition ou tableau qu'il faut lire et poème qu'il faut voir et, grâce à cette alternance oscillante, cherchant à enrichir la lecture analytique par la vision globale et simultanée, à enrichir aussi la vision statique par le dynamisme du jeu des mouvements, enfin cherchant à se placer au point d'intersection où entendre, c'est voir et lire, mais se plaçant au point où, la jonction n'étant pas faite le poème occupe seulement le vide central qui figure l'avenir d'exception³⁴².

Thomas l'Obscur: hóspede da noite, símbolo do morrer, mensageiro do apagamento, leitor ideal, cadáver por toda a eternidade, cantor do desastre, garantia da vida e pastor do esquecimento, Thomas faz-nos ouvir o que pessoa alguma ousa escutar.

Como diz Georges Didi-Huberman³⁴³, os livros de crítica literária de Maurice Blanchot trazem sempre alguma invocação às imagens e às semelhanças. Blanchot procurou durante muito tempo na imagem e na semelhança, uma condição especial para sua experiência como leitor e

³⁴¹ Ibid., p. 28.

³⁴² BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**, op. cit., p. 328.

³⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança, op. cit..

como escritor, a experiência da literatura. Já Raúl Antelo³⁴⁴ lembra que uma imagem não é matéria de uma percepção (o que vemos), nem mesmo um ideal sensível (o duplo das coisas construído por nosso espírito). As imagens são coisas. Elas são mesmo a Coisa. Antelo acrescenta ainda que, além do mais, elas são um método, uma passagem, à maneira benjaminiana ou ainda, como diria Bergson, “um caminho por onde passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo”.³⁴⁵ Quando, a partir delas, conseguimos construir uma linguagem, esse discurso denomina uma arte (no sentido que lhe dá Thierry de Duve: uma ausência), mas ele denomina também uma história (e até mesmo sua presença). Noutra obra³⁴⁶, Antelo diz que Agamben tem analisado as imagens-movimento como o motor de uma teoria recursiva da história, construída a partir das imagens dialéticas de Benjamin. Graças a elas, compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Isto é, de *nonsense*, de equívocos. Constata-se, assim, que a imagem nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte.

Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico, segundo Antelo. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado³⁴⁷. Para mim, portanto, seria essa uma das características de uma máscara mortuária, nos dois sentidos, ou seja, no objetual, conforme diz Didi-Huberman, ou no da linguagem, motivo central desta tese. Se o que retorna na imagem é a possibilidade do passado, essa possibilidade encontra-se, por exemplo, na máscara mortuária da *Inconnue de la Seine*, já que ela só se tornou conhecida dessa forma (a mulher que viveu e morreu sem ser conhecida). Sua imagem assemelha-se ao que a solicitou, o seu rosto desconhecido.

No que concerne à linguagem, por outro lado, a imagem seria a habitante do “meio absoluto” dado em abertura e como abertura ao “espaço literário”. Esse “meio absoluto” que é invocado por Blanchot para tornar-se *imagem da linguagem na literatura*³⁴⁸. Sendo assim, e

³⁴⁴ ANTELO, Raúl. Um Atlas contra o vento. In: **ALEA. Estudos neolatinos**. Rio de Janeiro, volume 13, janeiro/junho 2011, p. 12.

³⁴⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 33.

³⁴⁶ ANTELO, Raúl. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004, p. 8-9.

³⁴⁷ *Ibid.*, 9.

³⁴⁸ BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**, op. cit., p. 24.

conforme já foi acima dito, considero que se pode dizer que há máscaras mortuárias em Mallarmé, advindas da linguagem. Já foi dito acima igualmente, que *Igitur*, em contato com os túmulos de seus ancestrais e a poeira que neles reina, torna-se uma máscara mortuária. E a esse respeito, diz Blanchot: “o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, [...] indistinta plenitude que está vazia”³⁴⁹. Vazia, como o são todos os túmulos e é aí que mergulha *Igitur*, tornando-se imagem do que fora. Vale a pena notar que vazios são todos os túmulos, fato já mencionado na própria Bíblia, quando nos fala sobre o túmulo de Jesus, encontrado vazio, conforme o que se lê: “No primeiro dia da semana, bem de madrugada, as mulheres foram ao túmulo, levando os perfumes que tinham preparado. Encontraram a pedra do túmulo removida, mas, ao entrarem, não encontraram o corpo do Senhor Jesus”³⁵⁰.

Portanto, o percurso de leitura aqui tomado carrega a idéia do nada, a fissura no mármore, sendo lugar de máscaras mortuárias na literatura, enquanto imagens, o lugar permeado, portanto, do *néant*, povoado de crises e entremeado de lugares da linguagem, como os poemas referentes aos *Tombeaux de Mallarmé*, seja o de *Poe*, seja aquele dedicado a seu filho, *Anatole*, seja o *Bateau Ivre*, de Rimbaud, analisado por Furio Jesi. *Le Bateau Ivre* é o lugar cheio de coisas, de resíduos do mito, de limo. É um espaço de potências povoado de nada. É o *neuter*. Rimbaud pretendia apresentar esse poema “*aux gens de Paris*”. Todavia, trata-se de algo, de uma mercadoria oferecida objetivamente à posteridade, diz Jesi.

Certas obras de arte têm o privilégio de serem feitas de *lugares comuns* e de tornarem-se, elas próprias, um *lugar comum* na superfície da criação artística. Nelas, o itinerário visível que nasce nessa novidade por excelência que é a operação de criação *in flagranti* e que busca acabar com essa não novidade por excelência, que é a estátua erigida para a posteridade, encontra-se concentrado num só ponto: uma espécie de imperfeição sombria sobre a superfície do mármore, na qual parecem se juntar todas as impurezas da pedra – ao mesmo tempo, escória que se sobressai e ponto de referência. Não significa que o artista tenha se apropriado dos lugares comuns para colocá-los em prática. Ele abriu-se para eles, ele colocou-se à disposição: e eles acabaram por chegar, eles tomaram conta de sua existência criativa, eles a apreenderam de maneira

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁵⁰ Evangelho de Lucas. **Bíblia Sagrada**. Brasília: CNBB, 2008, p. 1307.

que no momento próprio, em que ela entrasse em atividade, ela pudesse tornar-se um dentre eles na sua totalidade.

A falsa moeda caça a boa. Há pouco tendo entrado em circulação, a não novidade caça a novidade e da maneira mais radical: ela adota a não existência da novidade pelo próprio fato de a não novidade aparecer no campo poético: “*calme bloc ici bas*”. E, é verdade, como essas palavras de Mallarmé não hesitam em dizê-lo, que o campo poético, marcado por monumentos, acaba por reunir-se a um cemitério. Diz Jesi, repetindo-se: “obras de arte que têm privilégio”, mas também “a falsa moeda”. Há bem nesse propósito uma oscilação de valores que concerne o conceito de lugar comum e envia à oscilação semântica própria à expressão mesma de “*lieu commun*”. A mesma oscilação concerne a presença dos monumentos no cemitério da poesia. Se for verdade que esses últimos garantem que a novidade por excelência pode objetivar-se nas *novissima*, nas “coisas do último final”, e que ela se colore então de profecia, não sobram muitos que levam a pensar que em latim *novissimi* indica também “*l’arrière garde*”.

Uma oscilação muito próxima e que coincide com ela em certos vestígios, tem a ver com a condição infantil. Há uma simetria entre o reconhecimento, na infância, de valores autônomos, de um *outro* reinado, e na poesia, de um reinado no qual habitam *outros*. Mas o processo que conduz do reconhecimento dessa *alteridade* às técnicas de exploração dos *outros* é bem o mesmo. Os outros não exercem o poder, mas dispõem de um poder. O estado dos cidadãos liga-se com a exploração desse poder do qual a infância oferece um reservatório inesgotável, a saber, dessas forças que a infância possui de maneira autônoma, como particularidades exclusivas que constituem para o Estado uma garantia de futuro no momento mesmo em que elas caracterizam a *arrière-garde*.

Operações mais hipócritas do que a de Rousseau acabarão considerando os *outros* (as crianças, os selvagens) como uma *arrière-garde* verdadeiramente *arriéré* (no sentido de um julgamento de valor) que se deve civilizar, ou seja, explorar como uma reserva. Enfim, aquele que exerce o poder é em geral um bom edificador de monumento para os *outros*. Erigir um monumento ao poeta permite situá-lo, o *outro*, no seio de uma *arrière-garde* que não deixa certamente de ser *arriéré*, atrasado mentalmente (no sentido de um julgamento cronológico que se traduz num julgamento de valor relativo), mas de onde provêm vozes proféticas, forças *novissimae*.

E o monumento erigido por aqueles que exercem o poder sobre o *outro* tende objetivamente a identificar-se com o “*calme bloc ici bas*”,

ou seja, com a epifania dessa parte da criação do *outro* que tende a colocar-se em monumento. O cimento o mais sólido entre o poeta e a criança, diz Jesi, consiste na relação estreita que ambos têm com a morte. Rimbaud tinha 17 anos ao escrever esse poema, que se relaciona igualmente com *Les Vers de Circonstances*, também escrito para “*aux gens de Paris*” – sem que se esqueça de que fora tratado também como uma mercadoria. Por outro lado, vale a pena lembrar que passou para a posteridade, para os viventes por excelência, como o são os adultos em relação àqueles mais frágeis, mais sujeitos à morte súbita, como as crianças e os velhos, segundo Rimbaud, no poema: “*enfant accroupi*” e “*vieillard idiot*”.

Da mesma forma, Rilke também apresenta uma criança morta, no segundo *Requiem*. Essa criança de Rilke, após ter tido acesso à morte, lamenta o quanto fora inútil aprender palavras difíceis. É bem nesse reinado dos adultos e “civilizados” que se encontram expostos crianças e velhinhos. Os lugares comuns que se encontram na abertura do poema *Bateau Ivre* são envoltos em significações, que dão a impressão de serem secundárias em termos de percepção, e portanto permanecem perceptíveis. Surge a identificação com uma coisa, o “barco”, que conquista sua liberdade graças aos homens e tenta a experiência de um reinado no qual a liberdade é purificação e morte:

L'eau verte pénètre ma coque de sapin
 Et des taches de vins bleus et des vomissures
 Me lava, dispersant gouvernail et grappin.
 [...]
 Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!
 [...]
 Moi dont les Monitors et les voiles des Hanses
 N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau
 E os símbolos do mártir implícito na experiência
 desse reinado – de onde surge o lamento do reino
 da não liberdade:
 Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont
 navrantes.
 [...]
 Je regrette l'Europe aux anciens parapets!
 E, enfin, a declaração da incapacidade de não
 sofrer num ou noutro reinado:
 Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide
 [...]
 Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,

Enlever leur sillage aux porteurs de cotons...

6.3 POE

Todo poema é sepultura, é monumento. No mármore dos túmulos, há fissura, e a poesia aparece nessa fissura, nesse limo, e a máscara mortuária no intervalo entre o modelo e a morte, no entre-dois, pois o nada está carregado de coisas. É no vazio do sentido que aparece algo, e, é nesse vazio, que a máscara mortuária faz com que apareça a poesia. O lamento do hino, da fala na poesia moderna, encontra seu momento maior em Mallarmé, o poema explode em suspensão, em *vibrato*.

Le Tombeau d'Edgar Poe é dentre todos o mais conhecido, tendo mesmo inspirado *L'Écriture du Désastre*, de Blanchot, com o verso “*Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur*”. Eu o considero mesmo emblemático para esta tese. O primeiro verso do soneto, “*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*”, tornou-se proverbial em francês, dentre a população letrada. Esse verso parece dizer que os poetas só se tornam reconhecidos eternamente quando morrem. Ou ainda, que o “eu” mal definido nas vicissitudes da vida só se afirma quando liberto do tempo, ou também que a morte domina com sua autoridade o vivente. E é a morte que triunfa na estranheza de sua voz:

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouventé de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

O poeta é, portanto, no próprio tempo em que vivia, e na sua literatura (aqui expressa por sua “*voix*”) o *porte-parole* da morte, além de desconhecido como tal. Esse desconhecimento, pelo público, desse mensageiro do “*néant*” é detalhado no segundo quarteto:

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis
l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu

“Eux” retoma, de modo desprezível, “son siècle”. Le “vil sursaut” do quinto verso não é aquele que poderia provocar neles “le glaive nu” do poeta morto; pois o que esse quarteto retrospectivo reprova é a reação dos leitores, enquanto o poeta vivia; eles apresentavam diante

dele e de sua poesia, “comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange”, ou seja, as contorções de um monstro escutando a voz de um anjo de algum mito antigo.

O verso que inicia o segundo terceto e fala de um “*désastre obscur*” evoca uma perturbação na criação que fala ao espírito humano e o mantém em suspense. “*Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur*”: há nesse verso um singular charme, cuja causa foge. Seu primeiro hemistíquio apresenta uma espécie de ressonância metafísica, que logo confirma o “*désastre obscur*”. Ele é essa espécie de verso que agrada mesmo antes de ser compreendido. Mallarmé teria mesmo imaginado um “*médailon*” sobre Poe, como uma espécie de aerólito misteriosamente projetado sobre a população. Concluindo, esse poema é, ao mesmo tempo, uma apologia fúnebre e igualmente uma profissão de fé, tocando o Poeta e sua situação dentre os homens. É o mais célebre dentre os outros *Tombeaux*, como aqueles dedicados a *Verlaine* e a *Baudelaire*. Esses últimos não defendem a causa do Poeta, mas apenas reconstróem um ser, uma sensibilidade e predileções de gosto e de caráter.

Que o fim último da palavra seja a celebração é um tema recorrente na tradição poética do ocidente; e nessa tradição, o hino constitui a forma específica da celebração. O termo grego *hymnos*, lembra Agamben, deriva da aclamação ritual que era bradada na cerimônia de casamento: *hymēn* (frequentemente seguido por *hymenaios*). Ele não corresponde a uma forma métrica definida, mas, desde as mais antigas atestações no que concerne os hinos homéricos, ele se refere essencialmente ao canto em honra aos deuses. Tal é, em todos os casos, seu conteúdo na hinologia cristã, que conhece um importante crescimento, a partir do IV século, com Êphrem na Síria, Ambroise, Hilaire e Prudence com os Latinos, Grégoire de Nazianze e Synésios na Igreja Oriental. É nesse sentido que Isidoro fixa a sua definição, segundo uma tripla caracterização, a louvação, objeto da louvação (Deus) e o canto:

Hymnus est canticus laudantium, quod de Graeco in Latino laus interpretatur, pro eo quod sit carmen laetitiae et laudis. Proprie autem hymni sunt continentis laudem Dei. Si ergo sit laus et non sit Dei, non est hymnus, si sit et laus et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus. Si ergo et in laudem Dei dicitur et cantatur, tunc est hymnus.

O hino é o canto daqueles que louvam, porque em grego ele significa louvação; com efeito, é um poema de alegria e de louvação. Mas no sentido próprio, só se denomina hino um canto contendo a louvação de Deus, o louvor de Deus. Se ele contiver uma louvação, mas ela não for aquela de Deus, não é um hino; se aí encontra-se a louvação de Deus, mas ela não for cantada, não é um hino. Em revanche, se ele contiver a louvação de Deus e for também cantado, é então um hino³⁵¹.

A partir do fim da Idade Média, a hinologia sagrada entra num processo de decadência irreversível. A Louvação das Criaturas franciscana, mesmo sem pertencer totalmente à tradição do hino, constitui o último grande exemplo e, ao mesmo tempo, confirma o fim. A poesia moderna, apesar das exceções notáveis, sobretudo na poesia alemã (e na poesia italiana com os Hinos Sagrados de Manzoni), é em geral mais elegíaca do que hínica.

No século XX, a poesia de Rilke constitui um caso particular. Com efeito, ele camuflou uma intenção claramente hínica sob a forma da elegia e do lamento. É então a essa contaminação, a essa tentativa bastarda de apropriar-se de uma forma poética morta, que se deve provavelmente a aura de sacralidade quase litúrgica que envolve desde sempre as *Elegias de Duíno*. Seu caráter himnológico no sentido técnico é evidente desde o primeiro verso, que interpela a hierarquia dos anjos: “Et qui, si je creais, m’entendrait donc depuis les / ordres des anges?”. O verso se dirige, portanto, àqueles que devem dividir o hino com os homens. “Nous chantons la doxologie pour partager l’hymne avec les hommes”. Por outro lado, “Nous chantons la doxologie pour partager les hymnes [koinōnoi tēs hymnōdias ... genōmetha]... com o grupo dos anjos” escreve Cirilo de Jerusalém nas suas *Catéchèses*³⁵².

Os anjos permanecem até o final os interlocutores privilegiados do poeta, aos quais ele dedica esse canto de louvação: “Vante à l’ange le monde”³⁵³, e que eles cantem com ele. “Qu’un beau jour [...] monte mon chant de gloire et d’allégresse vers des anges en accord [zustimmenden

³⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. **Le Règne et la Gloire**. Tradução de Joël Gayraud. Paris: Seuil, 2008, p. 352.

³⁵² Cirilo, *Catéchèses*. Apud AGAMBEN, Giorgio. **Le Règne et la Gloire**, op.cit, p. 353.

³⁵³ Verso de Rilke. Apud AGAMBEN, Giorgio. **Le Règne et la Gloire**, op.cit, p. 353.

Engeln]”³⁵⁴. Nos *Sonetos a Orfeu*, que Rilke considerava como “coessenciais” às *Elegias* e como uma espécie de exegese esotérica dessas últimas, ele enuncia claramente a vocação hímnica, ou seja, de celebração de sua poesia: “Rühmen das ists³⁵⁵!”, “Celebrar, é isso!”. O oitavo soneto fornece assim a chave dos títulos elegíacos de seus hinos: só pode haver lamentação (*Klage*) na esfera da celebração: “*Nu rim Raum der Rühmung darf die Klage / gehn...*”³⁵⁶, ou “Apenas a celebração é o espaço no qual o lamento tem direito de entrada...”, assim como na décima elegia, o hino transborda com a mesma necessidade na esfera do lamento.

Num projeto de prefácio a uma edição das *Elegias* que nunca veio a público, Furio Jesi, que dedicou estudos renomados à leitura de Rilke, derrubando a tendência habitual da crítica de ver nas *Elegias* um conteúdo doutrinário excepcionalmente rico, pergunta-se se falar nesse caso de um “conteúdo” tem sentido. Ele propõe colocar entre parênteses o conteúdo doutrinário das *Elegias* e lê-las como uma série de pretextos retóricos para conter o poeta aquém do silêncio. O poeta quer falar, mas o que nele quer falar é desconhecido. É porque:

O falar que ressoa não tem conteúdo algum: é uma pura vontade de palavra. O conteúdo da voz do segredo que ressoa enfim não é outro que o fato de que “o segredo fala”. Para que isso aconteça, faz-se necessário que as modalidades do falar sejam filtradas de todo conteúdo, e que elas o sejam em termos totalizantes, e mesmo concluir num instante toda atividade passada, todas as palavras pronunciadas. De onde a organização no contexto das *Elegias* da quantidade dos lugares comuns de Rilke, aí compreendendo-se os mais antigos. Mas daí também, a necessidade que exista um lugar qualquer onde puder fazer confluir os conteúdos desses *topoi*, a fim de que nas elegias eles possam ressoar no vazio...³⁵⁷,

³⁵⁴ Idem.

³⁵⁵ Idem.

³⁵⁶ Idem.

³⁵⁷ JESI, Furio. **Rilke. Élegie di Duino. Scheda introduttiva**. Cultura Tedesca, número 12, 1999. (Apud AGAMBEN, Giorgio. **Le Règne et la Gloire**, op.cit., p. 354.)

A definição por Furio Jesi das *Elegias* como poesia que nada tem a dizer, como pura “afirmação do núcleo a-semântico da palavra”³⁵⁸, vale, na realidade, para o hino em geral, e define de fato a intenção mais específica de toda doxologia. No momento em que coincide perfeitamente com a glória, a louvação não tem conteúdo, ela culmina com a palavra *amém* que nada diz, mas consente apenas e conclui o que já foi dito. O que as *Elegias* deploram e ao mesmo tempo celebram (em virtude do princípio segundo o qual o lamento não pode se fazer ouvir na esfera da celebração) é precisamente a ausência irremediável de conteúdo do hino, a língua dá volta no vazio como forma suprema da glorificação. O hino é a desativação radical da linguagem; significando a palavra dada absolutamente sem emprego, e, portanto, conservada como tal na forma da liturgia.

O isolamento hímnico da palavra encontrou na poesia moderna sua última conclusão em Mallarmé. Mallarmé marcou duravelmente com seu selo, sua chancela, a poesia francesa confiando uma iniciativa hímnica a uma inacreditável exasperação da *harmonia austera*. Essa última desarticula e quebra a tal ponto a estrutura métrica do poema que ele explode literalmente num punhado de nomes desprendidos, desatados e dispersos sobre o papel. Isolados numa “suspensão vibrátil” de seu contexto sintático, as palavras, dadas ao seu estatuto de *nomina sacra*, manifestam-se atualmente, escreve Mallarmé, como “ce qui ne se dit pas du discours”, como aquilo que na língua resiste com obstinação ao discurso do sentido. Essa explosão hímnica do poema está no *Coup de dés*. Nessa doxologia impossível de ser recitada, o poeta, por um gesto ao mesmo tempo inaugural e conclusivo, constituiu a lírica moderna como liturgia ateológica (ou antes, *théologique*), com relação à qual o projeto de celebração próprio à elegia de Rilke aparece com toda evidência atrasado.

³⁵⁸ Idem.

7. O fim

O “eu” mallarmeano foi abolido de seu discurso, no qual só a morte sustenta a existência. O verdadeiro túmulo do poeta é sua própria obra. Michel Foucault sensibilizou-se com esse apagamento mallarmeano do autor em *Les mots et les choses*, tendo como benefício unicamente o funcionamento da linguagem sem sujeito pessoal:

À cette question nietzschéenne: qui parle? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est, en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant, le mot lui-même [...]. Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage, au point de ne plus pouvoir y figurer qu'à titre d'exécuter dans une pure cérémonie du livre où le discours se composerait de lui-même³⁵⁹.

Trata-se de uma palavra sonora e silenciosa, de uma palavra que faz sentido porque faz um buraco, palavra sem sujeito pessoal, isto é, a criação própria de um discurso poético: “des silences qui auraient pris corps”, dizia Paul Valéry³⁶⁰.

Foi visto nesta tese justamente que Mallarmé, por seu ato poético, fez uso da “disparition élocutoire du poète”. Apesar disso, em *Igitur*, conforme se observou acima, a narração do conto começa na primeira pessoa, retomando após a terceira pessoa, antes de voltar a sua forma subjetiva. De qualquer forma, Mallarmé procurava assim livrar-se da primeira pessoa, pois o “Eu”, inserido no mal do Absoluto, desliza ainda dificilmente para o “Ele”, anônimo e impessoal.

Sabendo que Blanchot era assíduo leitor de Mallarmé, e querendo escrever uma tese sobre máscaras mortuárias, tema sugerido pelo Professor Doutor Raúl Antelo, coloquei-me numa pesquisa árdua, mas prazerosa sobre os dois escritores. Em Paris, consegui entrevistar Georges Didi-Huberman que, através da leitura de Blanchot, descobrira as máscaras mortuárias e escrevera a esse respeito. Devo confessar que, inicialmente, o que ele me descrevera sobre as máscaras mortuárias não se enquadrava bem numa pesquisa de cunho literário. Para ele, as máscaras mortuárias são da ordem do “objectal”, daquilo que pode ser

³⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 315.

³⁶⁰ VALÉRY, Paul. *Variété II*. Paris: Gallimard, 1930, p. 194-199.

apalpado, tocado. Mas, como eu já havia lido imensamente, tanto Mallarmé quanto Blanchot, pude ponderar a respeito do meu pensamento, do meu raciocínio, e, ao final da entrevista, ele já se mostrava mais convencido do que eu queria tratar. Foi então no próprio Blanchot que encontrei subsídios que sustentassem a minha idéia. Como eu me encontrava numa pesquisa frenética sobre o *Absoluto*, e sabia que era um tema presente em *Igitur* e em quase toda a obra de Mallarmé, além de interessar Blanchot, desde *L'espace littéraire*, encontrei nessas obras o que poderia vir como suporte para o tema desejado, ou seja, máscaras mortuárias em *Igitur* e *Thomas L'Obscur*. De tanto ler e pesquisar, descobri os pontos de semelhança entre as duas obras. E no *Espace littéraire*, encontrei:

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que se vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto³⁶¹.

Sendo assim, é nesse *meio absoluto*, invocado por Blanchot, que acontece o *tornar-se imagem da linguagem na literatura*. Foi nisso que me baseei para poder falar de *máscaras mortuárias* em *Igitur* e *Thomas l'Obscur*.

³⁶¹ BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução para o português de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 23.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **La fin du poème**. Tradução do italiano para o francês por Carole Falter. Paris: Circé, 2002.
- _____. **Idée de la prose**. Tradução do italiano para o francês por Gérard Macé. Paris: Christian Bourgeois, 1998.
- _____. **Qu'est-ce que le contemporain?** Traduzido do italiano para o francês por Maxime Rovere. Paris: Payot & Rivages, 2008.
- _____. **Le Règne et la Gloire**. Tradução de Joël Gayraud. Paris: Seuil, 2008.
- _____. **Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale**. Tradução do italiano para o francês por Y. Hersant Paris: Bougeois, 1981.
- ANTELO, Raúl. Um Atlas contra o vento. In: **ALEA. Estudos neolatinos**. Rio de Janeiro, volume 13, janeiro/junho 2011.
- _____. **Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- Antike Kunst: revue d'archéologie classique**, v. 52. Reinach, 2009.
- ARAGON, Louis. **Aurélien**. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. **Le paysan de Paris**. Paris: Gallimard, coleção "Folio", 1991.
- _____. À propos de L'Église. À Louis-Ferdinand Céline loin des foules. **Commune**, n. 3, novembro de 1933, p. 277-283.
- ARRAS, Jehan. **Le Roman de Mélusine ou l'histoire des Lusignan**. Traduzido para o francês moderno por Michelle Perret, prefácio de Jacques Le goff. Paris, Stock, 1979.
- AUBERT, Thierry. **Le Surréalisme et la mort**. Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, número XVI, 1997.
- AUDI, Paul. La tentative de Mallarmé. In: **Créer, Fougères**. Paris: Encre Marine, 2005, p. 241-339.
- BADIOU, A. **Petit manuel d'inesthétique**. Paris: Seuil, 1998.
- BAILLY, Jean-Cristophe. **L'apostrophe muette**. Paris: Hazan, 1997
- BAJAC, Quentin e CHÉROUX, Clément (dirs.). **Man Ray: Portraits, Paris-hollywood-Paris** (catálogo). Paris: NMAM, Centre Pompidou, 2010.
- BARTHES, Roland. **Le neutre**. Cours au Collège de France (1977-1978). Paris: Seuil, 2002.
- BATAILLE, Georges (ed.). Documents (2 vs, 1929, 1930). Paris: Jean-Michel Place, 1991.
- BÉNICHOU, P. **Selon Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1995.

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (*Obras escolhidas*, v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Origine du drame baroque allemand** (1928). Tradução para o francês de S. Muller. Paris: Flammarion, 1985
- _____. **Passagens**. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron et alli. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.
- _____. “Le surréalisme, dernier instantané de l’intelligence européenne” (1929). Tradução de M. de Gandillac. In: **Œuvres I, Mythe et violence**. Paris: Denoël, 1971, p. 297-314.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BERNADAC, M.-L. et MARCADÉ, B.. **Fémininmasculin: Le sexe de l’art** (catálogo da exposição do Musée national d’art moderne, Centre Georges-Pompidou) Paris: Gallimard, 1995.
- BERSANI, Leo. **La mort parfaite de Stéphane Mallarmé**. Paris: EPEL, 2008.
- BIDENT, A. **Maurice Blanchot: partenaire invisible**. Paris: Champ Vallon, 1998.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Tradução: Desidério Murcho et alli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BLANCHOT, M. **L’amitié**. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. **Après coup**. Paris: Minuit, 1983.
- _____. **L’arrêt de mort**. Paris: Gallimard, 1948.
- _____. **Au moment voulu**. Paris: Gallimard, 1979.
- _____. **Celui qui ne m’accompagnait pas**. Paris: Gallimard, L’Imaginaire, 1953.
- _____. **Chroniques littéraires du Journal des débats. Avril 1941-Août 1944**. Paris: Gallimard, 2007.
- _____. **La condition critique. Articles 1945-1998**. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. **Le dernier homme**. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. **L’écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. **L’entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. **L’espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **Faux pas**. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. **La folie du jour**. Paris: Fata Morgana, 1973.
- _____. **L’instant de ma mort**. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. **Les intellectuels en question**. Tours: Farrago, 2000.

- _____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Maurice Blanchot: récits critiques**. Textes réunis par Christophe Bident et Pierre Vilar. Tours: Farrago, 2003.
- _____. **La part du feu**. Paris: Éditions Gallimard, 1949.
- _____. **Le pas au-delà**. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. **Thomas L'Obscur** (première version). Paris: Gallimard, 1941.
- _____. **Thomas L'Obscur** (nouvelle version). Paris: Gallimard, L'Imaginaire, 1950.
- _____. **Le très-haut**. Paris: Gallimard, L'Imaginaire, 1948 e nova edição 1975.
- _____. **Une voix venue d'ailleurs**. Paris: Folio Essais, 2002.
- BLOCH, M.. **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien** (1949), edição É. Bloch. Paris: Armand Colin, 1993.
- BOILLOT, Hervé. **Petit Larousse de la Philosophie**. Paris: Larousse, 2007.
- BRETON, André. **Amour fou**. Paris: Gallimard, Coleção "Folio", 1996.
- _____. **Manifestes du Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1979.
- _____. **Nadja**. Paris: Gallimard, Coleção "Folio".
- CLAUDEL, Paul. **La catastrophe d'Igitur: Réflexions sur la Poésie** (1926). Paris: Gallimard, 1963.
- CRIQUI, J.-P.. Trictrac pour Tony Smith. **Arststudio**, n. 6, 1987, p. 38-50.
- Critique**, n. 229. Paris, junho de 1966.
- DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 2011.
- _____. **A dobra. Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2007.
- _____. **Nietzsche et la Philosophie**. Paris: PUF, 2007.
- _____. **Le pli. Leibniz et le Baroque**. Paris: Minuit, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Apories**. Paris: Galilée, 1996.
- _____. **Demeure**. Paris: Galilée, 1998.
- _____. **La dissémination**. Paris: Seuil, 1972.
- _____. **Parages**. Paris: Galilée, 1986-2003.
- _____. Séminaire. La bête et le souverain. Volume II (2002-2003). In: HOPPENOT, Éric e MILON, Alain. **Maurice Blanchot et la Philosophie**. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 377-378.
- DERRIDA, Jacques et alli. **Tableau de la Littérature Française**. Paris: Gallimard, 1974.
- DESNOS, Robert. **La liberté ou l'amour!** (1924). Paris: Gallimard. Coleção "L'imaginaire", 1982.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde**. Paris: Minuit, 1992.
- _____. La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle, **Critique** v. XLII, 1986, n. 469-470, p. 606-629.
- _____. **Le cube et le visage**. Paris: Macula, 1993.
- _____. De semelhança a semelhança. Tradução de Maria José Werner Salles. **ALEA, Estudos Neolatinos**, v. 13. Rio de Janeiro, Janeiro-Junho 2011, p. 26-51.
- _____. **Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000.
- _____. **Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Paris: Midi, 1990.
- _____. **L'expérience des images**. Paris: INA, 2011.
- _____. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. **Revista de Artes Visuais**, v. 9, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, 1998, p. 1-116.
- _____. **La ressemblance par contact**. Paris: Minuit, 2008.
- _____. Le Visage et la Terre. **Arstudio**, n 21. Paris, 1991.
- DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert. **Dictionnaire étymologique**. Paris: Larousse, 2001.
- DURAND, Pascal. **Poésies de Stéphane Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1998.
- DUVE, Thierry de. **Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité**. Paris: Minuit, 1989.
- EINSTEIN, Carl. Absoluto. Tradução de Maria José Werner Salles. Texto publicado no site SeCARTE, do Ministério da Educação, 28 de abril de 2010. Fonte: *Gallica*.bnf.fr (Bibliothèque Nationale de France. Chronique: Dictionnaire Critique, p. 169.)
- _____. **Negerplastik**. Tradução de Inês de Araújo. Organização e introdução de Liliane Meffre (tradução de Fernando Scheibe). Florianópolis: UFSC, 2011.
- _____. **La sculpture nègre**. Tradução para o francês de Liliane Meffre. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Evangelho de Lucas. **Bíblia Sagrada**. Brasília: CNBB, 2008.
- FÉDIDA, P.. "Passé anachronique et présent réminiscent: Epos et puissance mémoriale du langage". *L'écrit du temps*, n. 10, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (Ditos e escritos III)**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- FRIES, P. **La théorie fictive de Maurice Blanchot**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- GROSMAN, Évelyne. **L'angoisse de penser**. Paris: Minuit, 2008.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich. **Encyclopédie des sciences philosophiques**, tome 1: **La Science de la Logique** (Encyclopédie, 1 § 160 A). Tradução para o francês de Bourgeois. Paris: Vrin, 1970.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: **La première philosophie de l'esprit**. Tradução para o francês de Guy Planty-Bonjour. Paris: PUF, p. 84.
- ISAGER, J.. **Pliny on art and society. The Elder Pliny's chapters on the history of art**. Londres-New York: Routledge, 1991.
- JESI, Furio. **Rilke. Élegie di Duino. Scheda introduttiva**. Cultura Tedesca, número 12, 1999.
- KANTOROWICZ. **ŒUVRES. L'Empereur Frédéric II. Les deux corps du roi**. Paris: Gallimard/Quarto, 2000.
- KRAUSS, Rosalind, and BOIS, Yve-Alain. *Formless: a user's guide*. New York: Zone, 1997.
- KRISTEVA, Julia. **Visions capitales**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- La Révolution Surréaliste**, n. 12. Paris: 15 de dezembro de 1929.
- LAWLER, James. L'Eurêka Mallarméen. **Critique**, n. 619. Paris, 1998, p. 797-811.
- LE GALL, Guillaume. "La vue renversée". In: **La subversion des images** (catálogo). Paris: MNAM, 2009, p. 237-277.
- LÖWY, M.. Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue. In: WISMANN, H. (ed.). **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Le Cerf, 1986, p. 629-639.
- LUCRÈCE. **De la Nature**. Paris: Flammarion, 2008.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance. Lettres sur la poésie**. Paris: Gallimard, 1995.
- _____. **A crise do verso**. Tradução de Ana de Alencar. **Inimigo Rumor**, n. 20. São Paulo: Cosac Naify/7Letras, 2008, p. 150-164.
- _____. **Écrits sur l'art**. Paris: GF Flammarion, 1998.
- _____. **Igitur. Divagations. Un coup de dés**. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. **Œuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1945.
- _____. **Œuvres Complètes**. Tome I. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. **Œuvres Complètes**. Tome II. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. **Poésies**. Paris: Flammarion, 1989.
- _____. **Poésies et autres textes**. Paris: Librairie Générale Française, 2005.
- _____. **Pour un tombeau d'Anatole**. Paris: Points, 2006.
- _____. **Vers de circonstance**. Paris: Gallimard, 1996.

- MAN, Paul de. **Le néant poétique. Commentaire d'un sonnet hermétique de Mallarmé.** *Monde Nouveau*, n. 88, 1955.
- MARCHAL, Bertrand. **Lecture de Mallarmé.** Paris: Corti, 1985.
- MATVEJEVITCH, Pedrag. **Pour une poétique de l'événement.** Paris: UGE, 1979.
- MAURON, Ch. **Mallarmé par lui-même.** Paris: Seuil, 1964.
- NANCY, Jean-Luc. **Le regard du portrait.** Paris: Galilée, 2000.
- NOUGÉ, Paul. "L'avenir des statues". In: **Exposition René Magritte** (de 27 de maio a 7 de junho de 1933). Bruxelles: Palais des Beaux-arts, 1933.
- PANOFSKY, E.. **Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art.** Tradução para o francês de H. Joly. Paris: Gallimard, 1983.
- PAPET, Édouard (ed.). **Masques: de Carpeaux à Picasso** (catálogo). Paris: Musée d'Orsay, 2008.
- PETIT, Julien. "**Le photomaton surréaliste, étude d'une pratique subversive de l'image photographique**" (mémoire de Master 2, Orientador Michel Poivert). Paris: Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2008.
- PHÉLINE, Christian. **L'Image accusatrice.** Paris: La Plume. Les Cahiers de la photographie, 1985.
- PLINE L'ANCIEN. **Histoire Naturelle.** Tradução para o francês de J.-M. Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- PRAZ, Mario. **La Mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle: le romantisme noir.** Paris: Gallimard, 1966. (Coleção "Tel", 1998).
- RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé. La politique de la sirène.** Paris: Hachette, Littératures, 1996.
- RAY, Man. **Autoportrait.** Paris: Seghers, 1986.
- Recherches sur la sexualité.** Janeiro 1928-agosto 1932, edição José Pierre, Paris: Gallimard. Coleção "Archives du Surréalisme", 1990.
- RICHARD, Jean-Pierre. **L'univers imaginaire de Mallarmé.** Paris: Seuil, 1961.
- RICŒUR, Paul. **A metáfora viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- RILKE, Rainier Maria. **Les Cahiers de Malte Laurids Brigge.** Paris: Seuil, Coleção Points, 1980.
- RIMANN, Jean-Philippe. **D'un Thomas l'autre: l'image cavérique.** *Furor*, setembro de 1999.
- RUBIN, P. L.. **Giorgio Vasari. Art and History.** New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.

- RUSS, Jacqueline. **Dictionnaire de philosophie**. Paris: Bordas, 2004.
- SANTONI, Julien. **Lecture psychanalytique de Thomas l'Obscur**.
Acte d'une journée d'études doctorales:
<http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=content&task=view&id=itemid=41>. Maio de 2005.
- SCHLEIERMACHER, F.. **Dialectique**. Paris: Cerf, 1997.
- SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente**. Chapecó: Argos, 2007.
- _____. **O que é o contemporâneo? A poesia e o acontecimento**. Curso ministrado pela Professora Doutora Susana Scramin, no curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 2009.
- SELLERS, E. e JEX-BLAKE, K.. **The Elder Pliny's chapters on the history of art** (1986), edição aumentada por R. V. Schoder. Chicago: Ares, 1976.
- SERRES, Michel. **O nascimento da física no texto de Lucrecio**. Tradução de Péricles Trevisan. São Paulo: UNESP/UFSCar, 2003.
- THIBAUDET, A. **La poésie de Stéphane Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1906 e 2006.
- TIEDEMANN, Rolf. **Études sur la philosophie de Walter Benjamin**. Tradução de R. Rochlitz. Paris: Actes Sud, 1987.
- TRÉVISAN, Carine. **Aurélien. Un nouveau mal du siècle**. Besançon: Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1966.
- TRIOLET, Elsa. **Écoutez-voir**. Paris: Gallimard, 1968.
- VALÉRY, Paul. **Écrits divers sur Stéphane Mallarmé**. Paris, NRF, 1950.
- VALÉRY, Paul. **Variété II**. Paris: Gallimard, 1930.
- Variété**, n. 8, 1928.
- VERANT, Jean-Pierre. **La mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce Antique**. Paris: Éditions Hachette Littératures, 1998.
- VILLANI, Arnaud. Mallarmé selon le pli deleuzien. In: BEAUBATIE, Yannick (ed.) **Tombeau de Gilles Deleuze**. Paris: Mille Sources, 2000.
- WASTIAU, Boris. **Medusa en Afrique. La sculpture de l'enchantement**. Genebra: 5 Continents, 2008.
- WERGIFOSSE, Jacques. Les sensations dépaysées: rêveries illustrant des objets de Renée Magritte. **Le fait accompli**, n. 104, janeiro de 1974.

ANEXOS

ANEXO 1
Le sonnet dit en ix

—
 Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
 L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore
 —

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
 Aboli bibelot d'inanité sonore,
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)
 —

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
 Agonise selon peut-être le décor
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,
 —

Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor.
 —

(1887)
 —

Traducción de Octavio Paz.

A Tomás Segovia
 —

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
 La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
 Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
 Que ninguna recoge ánfora cineraria:
 —

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna
 Espiral espirada de inanidad sonora,
 (El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
 Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)
 —

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
 Agoniza según tal vez rijosa fábula
 De ninfa alanceada por llamas de unicornios

—
Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en las nulidades que clausura el marco
Del centellar se fija súbito el septimino.
—

Delhi, a 4 de mayo de 1968



Traducción de Jorge Camacho

—
A Octavio Paz
—

Sus puras uñas en alta ofrenda de su ónix,
La Angustia, a medianoche, levanta, lampadóforo,
Vario sueño vespéral quemado por el Fénix
Que nunca recoge la cineraria ánfora

—
Salón vacío y en las credencias cobo alguno,
Abolido bibelot de inanidad sonora,
(Ido el Maestro a captar llantos en la Estigia
Con ese solo objeto que a la Nada honra.)

—
Mas cerca el crucero al vacante norte, un oro
Agoniza según tal vez el decorado
De unicornios lanzando fuego a una ninfa,

—
Ella, muerta desnuda en el espejo, aún
Que, en el olvido que cierra el marco, se fija
Súbitamente de centellas el septimino.

—
París-Almonte, a 23 de Septiembre de 1999
—

Comentário

Se conocen dos versiones de este Soneto. La primera, de 1868 con el título “Soneto alegórico de él mismo”, nunca fue publicada por su autor. La segunda versión, de 1887, fue publicada póstumamente sin título a partir de la edición preparada por Mallarmé de sus poesías (Bruselas, 1899).

En el comentario a su traducción, publicada en 1968 en la revista *Diálogos* de México, Octavio Paz escribía: “Desde su publicación, este soneto asombró, irritó, intrigó y maravilló. Aparte de las dificultades sintácticas y de interpretación, el vocabulario presenta varios enigmas. El más arduo: el significado de Ptyx. En una carta de 13 de Mayo de 1868, dirigida a su amigo Lefébure, el poeta le confía: *he escrito un soneto y no tengo sino tres rimas en ix; procure usted averiguar el sentido real del vocablo Ptyx: se me asegura que no lo tiene en ningún*

idioma, lo que no deja de alegrarme pues me encantaría haberlo creado por la magia de la rima.”

Paul Bénichou, en su importante libro “Selon Mallarmé” (Éditions Gallimard), escribe: “¿Pudo alguna vez haber creído que él había inventado la palabra Ptyx? Es poco probable, ya que este vocablo existe perfectamente en griego y él no pudo ignorarlo por mucho tiempo. Defectivo en su declinación y relativamente poco común, esta palabra designa inicialmente un pliego o repliego y por extensión toda clase de objetos huecos o profundos, especialmente una concha...”

Por otra parte, Emilie Noulet, también estudiosa de la obra de Mallarmé, escribe: “Si nos remontamos al origen griego de la palabra, se advertirá que la idea de pliego es fundamental... Ptyx denota una conca, una de esas caracolas que, al acercarlas a la oreja, nos dan la sensación de escuchar el rumor del mar”.

En ambas traducciones se adopta esta interpretación.

Nuestros agradecimientos van a nuestros amigos Michel Pierson, escrupuloso lector de Mallarmé, y a J. Carlos González Faraco por sus colaboraciones a este trabajo. También, a Paul Bénichou, gran estudioso de la obra de Mallarmé, por su amable lectura de las traducciones y sus juiciosos comentarios y consejos.

Jorge Camacho.

Ediciones Ptyx.

ANEXO 2

Glossário de Maurice Blanchot

1 – *Dehors*: Assim que a literatura imaginária cortou qualquer ligação com o mundo referencial, assim que, num tal universo literário, tudo foi dito, apenas restando ao escritor repetir as palavras ou interromper a escrita, então nasce o *dehors* (=fora), lugar tão estranho ao nosso mundo, quanto àquele da literatura tradicional. O *fora* é o espaço designado por uma escrita que se desenvolve em direção da obra de arte, cujo alcance permanece como um ponto de horizonte improvável. Esta noção está ligada à procura órfica que não pode conciliar o encontro com a morte e a expressão deste encontro. O *fora* é, portanto, o lugar vazio expresso por uma escrita errante: não se trata do avesso do mundo, mas de sua alteridade e sua estranheza radicais.

2 – *Désastre*: Uma das últimas noções criadas por Blanchot. O *désastre* (=desastre) acontece quando o escritor terá perdido as referências que fundamentavam a literatura tradicional e aceita escrever a partir do esquecimento de seus valores. Paralelamente, o *desastre* apenas pode ser compreendido em relação com a perda das referências humanas logo que intervêm o nazismo e a deportação. O pensamento do *desastre*, desenvolvido principalmente na *Écriture du Désastre* (1980), reúne poética e política.

3 – *Désœuvrement*: A noção reveste em Blanchot duas significações: o *désœuvrement* toca, em primeiro lugar, o escritor que toma consciência da vacuidade da escrita, de sua impossibilidade, e que se dá conta que não há nada mais a tentar a não ser a procura de uma obra encaminhando-se em direção de sua ausência; então, em segundo lugar, ele escreve, apesar de tudo, a obra da ausência e a “*dés-œuvre*”, fazendo a experiência de uma escrita do nada. O *désœuvrement*³⁶² é também assim a obra da ausência de obra.

4 – *Mourir*: Noção ligada em Blanchot ao conceito de paciência. O tempo da vida pode ser certamente considerado como um encaminhamento em direção ao tempo da morte: a vida é então, particularmente entre inúmeros personagens blanchotianos, uma busca programada do desaparecimento por vir. Mais fundamentalmente, o *morrer* designa a escrita por si mesma, assim que ela se dirige incansavelmente na direção da ausência de sua ausência. É quando

³⁶² “*Le désœuvrement*”: Blanchot, na busca da origem e da morte na experiência da escrita, cria este vocábulo que teria um correspondente em português no verbo *desobrar*, ou seja, a impossibilidade de “*olhar*” a origem, isto é, o *obrar*.

“*tudo foi dito*” que sobrevém *o morrer*, como sendo a infinita agonia da criação literária e a impossibilidade de restabelecer a essência de uma obra. Neste ponto, a noção é ligada à busca órfica.

5 – *Mort*: A *morte* está presente no processo de nomeação, já que, na linguagem, a morte do mundo é necessária ao nascimento do nome, a morte na e pela linguagem permite a significação: “*É porque, para que a verdadeira linguagem comece, faz-se necessário que a vida que vai usar esta linguagem tenha feito a experiência do seu nada*” (*La Part du Feu*: 327). A morte é, portanto, o que também permite a existência e a revelação da significação. Mas este processo de revelação faz da morte um acontecimento impossível. A “*impossibilidade da morte*” é uma temática recorrente na obra de Blanchot. Ela significa que no próprio momento em que o homem morre, ele cessa de ser homem, e, portanto, de ser mortal. A morte escapa, desta forma, ao sujeito. Distinguir-se-á conseqüentemente nas noções blanchotianas, do morrer que, de certa maneira, torna a morte impossível.

6 – *Neutre*: Esvaziada dos elementos que a constituem habitualmente, a narrativa, em Blanchot, é apenas um espaço vazio que simula, imita e lembra as antigas narrativas. Trata-se de um espaço do *ne-uter* (*ni l’un, ni l’autre* = nem um, nem o outro), não se trata mais de uma narrativa, nem ainda de uma ausência de narrativa. É possível então determinar uma retórica do neutro na qual as afirmações imediatamente negadas, os modalizadores, as parênteses de negação são freqüentes. O neutro não é, portanto, a ausência, mas a manutenção, na escrita, da afirmação e da negação numa relação que não é de conflito nem de excesso, mas de coabitação. A definição proposta por Françoise Collin parece muito pertinente: “O espaço que a morte designa como impensável para o homem não é nem aquele do Ser, nem aquele do Nada – nem uma plenitude, nem uma plena ausência – nem, dissemos, aquele do tempo, mas a sua comum dissimulação. Este Espaço, que é também o espaço literário, é aquele que Maurice Blanchot denomina de neutro”. (*Critique*, número 229, p. 559).

7 – *Oubli*: Noção que relaciona a escrita blanchotiana a uma forma de perda de referências. A escrita e a leitura apenas podem ser concebidas se o escritor, o leitor se livrarem dos conceitos tradicionais da filosofia e da literatura para poder abordar o texto com leveza. O “*sim leve*” da leitura e da escrita tem este preço. É o aspecto fecundo do *esquecimento* que, a partir da recusa de nosso saber enciclopédico, permite negar de uma maneira inocente e nova. Mas, paradoxalmente, o termo reveste uma significação mais pessimista, na medida em que ele permite a vinda do desastre, já que o homem, a partir do *esquecimento*, perde suas raízes

e deve admitir que toda palavra é assim tornada “*menos falante*”. A noção é abordada precisamente nas obras “*L’Entretien Infini*” (p. 289 a 299) e “*L’Attente l’oublí*”.

8 – *Parole Plurielle*: Noção ligada à relação que tem o sujeito com o outro no processo de comunicação. A *palavra plural* é “descontínua e intermitente”. Ela estabelece uma relação de dessimetria fundamental entre dois interlocutores, de alteridade; neste sentido, ela é uma outra palavra, palavra de outro. E mesmo se ela significa, ela não fala necessariamente para significar. Ela é palavra que toma seu lugar e seu nascimento na interrupção do discurso. Ela não é necessariamente uma palavra múltipla, mas abre a possibilidade de uma virtualidade de palavras não proferidas no espaço branco, que separa dois textos de uma escrita fragmentária. A palavra plural pode lembrar uma concepção mallarmaica que afirma que o silêncio é mais significativo do que o verso.

9 – *Ressassement*: Termo que aparece desde 1935 no título da compilação de narrativas “*Le Ressassement Éternel*”. Esta noção é ligada àquela de “*eterno retorno*” em Nietzsche e ao tratamento do tempo na narrativa. A idéia de que “*tudo volta*” no espaço narrativo implica que a cronologia da fábula pode ser perturbada, como também que a repetição do texto lhe fornece a cada vez uma nova significação, que pode chegar a contradizer sua significação precedente. Duas breves citações podem esclarecer esta concepção: “*O que escrevemos é necessariamente o mesmo e o devir do que é o mesmo é, no seu recomeço, de uma riqueza infinita*” (*Le Livre à Venir*, p. 276); “*Mesmo redito, um pensamento não é repetido ou [...] a repetição faz entrar o que se diz na sua diferença essencial*” (*L’Entretien Infini*, p. 501).

10 – *Voix Narrative*: A *voz narrativa* designa na narração quem fala (sejam o narrador, certos personagens, os designadores que chamam a atenção da existência). A obra de Blanchot elimina progressivamente as instâncias da *voz narradora* (passagem de personagens com prenomes a simples pronomes, após ao “*ele*” que marca a designação de uma voz propriamente literária, vazia e inexistente) ao mesmo tempo em que as noções de narrador e de personagem se reduzem e se dissolvem numa pronominalidade que não se refere a nada. Assim, se consuma a *voz narradora*, tornando-se *voz narrativa*.

ANEXO 3

Entrevista com Georges Didi-Huberman

[Feita em Paris, dia 13 de março de 2011.]

Cher Professeur Didi-Huberman, tout d'abord, un grand merci de m'avoir reçue chez vous pour cette interview qui m'honore énormément.

C'est normal.

J'aimerais vous entendre parler sur votre exposition au Musée Reina Sofia, à Madrid. L'un des grands professeurs de notre université, le Professeur Raúl Antelo, a eu la chance d'y aller et l'a beaucoup admirée, il vous a même écrit à propos. Au Brésil, on vous aime beaucoup, surtout dans notre université.

C'est-à-dire, à Rio?

Non, au sud du Brésil. Il s'agit de l'Université Fédérale de Santa Catarina.

Oui, d'accord. J'ai aussi des amis à Minas Gerais, surtout Vera Casanova, qui a traduit des livres de moi.

Cette exposition parle sur l'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg, des images et, en plus, de ce qu'elles sont. L'exposition parle de l'imagination humaine, tout en démontrant des choses différentes, mais qui n'ont pas de limites de similitude. À la vérité, il s'agit d'un travail de montage. Ainsi, comme je vous ai entendu parler sur internet à propos de votre exposition, j'aimerais savoir le suivant: comme vous faites un glissement entre 1, 2 et 3 et 1, 3 et 2, et entre table et tableau, j'aimerais que vous parliez davantage sur ce sujet. De plus, comment peut-on considérer le sens des images ici?

Qu'est-ce que ça veut dire 1, 2, 3 et 1, 3, 2? Je n'ai pas compris.

C'est-à-dire, vous avez parlé sur un glissement et vous avez dit cela à l'internet à propos de votre exposition à Madrid.

Mais je ne sais pas ce que c'est internet, j'ai parlé dans un endroit, après je ne sais pas ce que vous avez entendu.

Ah non! C'est-à-dire, vous avez parlé sur 1, 2, 3 et 1, 3, 2, comme si la place des objets intervenaient dépendant de la place où les objets se trouvaient.

Oui. C'est ce que j'appelle "prendre position".

Prendre position?

Oui, je ne sais pas si on peut jouer en brésilien: prendre position c'est prendre position au sens politique et prendre position parce que la position est relative entre deux objets.

[À ce moment, Didi-Huberman démontre sur la table, comment des oranges peuvent prendre plusieurs positions et il dit: je peux faire ça et ça, mais je peux faire ça aussi. Ça c'est une prise de position.]

Prise de position?

Oui, la position, comme dans un jeu d'échecs. Eh bien, dans la place en effet la prise de position, elle n'est pas basée sur un ordre habituel. Elle crée de nouvelles relations, et ces nouvelles relations créent un nouveau genre de connaissances. Voilà c'est très simple.

[Rires.]

Alors d'autre part, vous dites que pour comprendre la contemporanéité, il faut s'adresser au passé, c'est bien cela de quoi vous parlez? S'agit-il de l'anachronisme? Puisque l'Atlas est un travail de montage entre époques différentes. Alors, l'exposition veut-elle nous montrer comment s'en servir du montage qui appartient à des moments différents? Ou mieux, voulez-vous nous dire comment on doit s'en servir des montages pour donner du sens aux images?

Non, il n'y a pas de méthode pour donner du sens aux images. Le montage c'est une pratique, donc vous pouvez essayer quelque chose et ça marche, vous essayez autre chose et ça ne donne aucun résultat, ça s'appelle une heuristique.

Une heuristique?

Oui, parce qu'il n'y a pas d'action dans un type de montage, il y a une heuristique de montage. Voilà. Donc je reviens sur votre question sur l'anachronisme, depuis que je travaille aussi bien et ça fait longtemps sur Freud, par exemple, jusqu'à Warburg, je sais très bien que les images, les images ne sont pas seulement d'un seul temps, les images ne sont pas d'une seule époque, les images sont pleines de mémoire. Les images sont pleines de présent et les images sont pleines de futur, donc il y a du passé, du présent et du futur. Et quelquefois ça rentre en collision, ce qu'on appelle un anachronisme, voilà! Donc l'expression en particulier, elle a fait un choix très particulier, peut-être des gens peuvent contester de mettre des œuvres, disons qu'on appelle modernistes, très proches, en dialogue avec des œuvres qu'on appelle post-modernistes et c'est démontré que dans cette distinction moderniste / post-moderniste, il n'y a aucun sens. Justement l'anachronisme veut dire qu'on peut avoir une visée très moderniste et la construction formelle, ce que vous voudrez, mais en même temps un mélange de style qui est contradictoire avec ce qu'on appelle en général modernisme. Alors c'est plusieurs choses en même temps, vous comprenez?

Oui, je comprends.

Oui, comme toute chose, toute personne, c'est un mélange de choses très hétérogènes. Rien n'est pur.

Dans *Devant le Temps*, tout au début, vous parlez déjà de Warburg, mais aussi de Benjamin et d' Eisenstein, et évidemment, sur leurs notions d'origine, de survivance et de modernité, en plus, vous dites que ces images peuvent revêtir aujourd'hui quelques débats sur les images et le temps, et encore, qu'elles peuvent intervenir dans un débat du mot *imago*, selon Pline l'Ancien. On sait que l'Atlas de Warburg s'ouvre à une redéfinition du parcours des images à travers l'histoire des religions ou des sciences. Ceux qui étudient son œuvre remarquent une invasion du discours de l'histoire par l'histoire de l'art par la photographie, dont la technique de reproduction a été utilisée aussi dans la production du travail de Mnemosyne au format de livre. Ainsi pourriez-vous parler davantage à propos de ce sujet? Et, en plus, à propos de ce travail de montage? Est-ce un art pour vous?

Le montage de Mnemosyne? Justement puisque vous faites allusion à Pline l'Ancien, ah! Pline l'Ancien a beaucoup plus d'intérêt pour l'*imago* que pour l'*ars*, pour l'*image* que pour l'*art*. Bien plus tard, Aby Warburg a un intérêt plus large pour les images et la question de l'art: est-ce beau, est-ce que c'est de l'art, est-ce que ce n'est pas de l'art, ceci n'est pas une bonne question. Ce qui est intéressant c'est, bien sûr, quand on a un très beau tableau, c'est de l'art, l'art et je suis content, c'est de l'art, c'est sûr, mais ce n'est pas toute la question et la classe mnemosyne a cette faculté grâce à la photographie d'ailleurs de mettre ensemble des reproductions des choses qui sont de l'art et d'autres qui ne sont pas de l'art, parce que c'est une anthropologie qui est en jeu, ce n'est pas une esthétique au sens de celui qu'on veut savoir comment on peut utiliser le sensible, les yeux, le sensible, donc c'est une esthétique dans ce sens. Mais pas une esthétique dans le sens de critères de qu'est-ce que c'est l'art, qu'est-ce n'est pas l'art. Moi, je m'intéresse de moins en moins. Plus le marche de l'art est important autour de moi, moins je m'intéresse à ce qui est de l'art, voilà!

C'est vrai?

Oui. Et c'est ça l'intérêt d'Aby Warburg, de son anthropologie des images qui s'ouvrent pour au-delà du domaine strict de l'histoire de l'art. Voilà. Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question.

Oui, merci.

Je l'ai répondu?

Oui, bien sûr.

Bon, bon.

Merci. Dans votre dernier débat à Madrid sur votre exposition et aussi dans votre œuvre *Le danseur des solitudes*, œuvre dans laquelle vous analysez le *flamenco*, et, en plus, de l'espace que dans cette exposition vous dédiez aux disparates de Goya, comment évaluez-vous un certain manque d'intérêt de la part de la culture française vers la culture espagnole (au-delà des impressionnistes, que furent très influencés par le côté sanguin, en couleur ou violence). Dans l'Atlas, vous faites un parallèle très pertinent entre Baudelaire et Goya, tout en détachant que là où beaucoup de gens trouvent une contradiction, à la vérité, il s'agit du montage. Pourriez-vous en parler davantage sur ce sujet, s'il vous plaît? Et comment faut-il lire le mot fantaisie en ce qui concerne Goya?

Oui, vous l'avez lue?

Oui.

En quelle langue? En espagnol?

Non, en français, je lis vos œuvres en français.

Merci. D'accord, oh la la! Beaucoup de questions. Alors, il y a la France et je vais surtout répondre à la question sur l'Espagne. Je suis Français et voilà je ne me sens pas bien Français en France.

Ah bon?

Non. Mais je me sens très Français à l'étranger. Je me sens très français à l'étranger parce que je suis lié à ma langue et je suis lié à une tradition des philosophes français, Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan. Mais il y a quelque chose que je n'ai pas du tout en France et qui fait que je me sens moins Français en France et que je voyage beaucoup. Je suis mieux bien reconnu, je trouve, à l'étranger qu'en France.

C'est vrai?

Surtout en Allemagne. En Allemagne, en Italie et en Espagne.

À cause de Warburg, de Benjamin?

C'est intéressant. Je, je, évidemment, puisque je fais de l'histoire de l'art, j'ai commencé par la chose la plus naturelle, c'est-à-dire d'aller en Italie, car en général les historiens de l'art Warburg, Panofsky partent toujours des problèmes de l'Italie, la Renaissance, l'Antiquité, la Renaissance. Voyez? Donc j'ai travaillé sur ces sujets-là et j'ai connu l'histoire de l'art italienne. Il était très important pour moi ensuite d'être du côté de l'Allemagne, parce que la grande histoire de l'art théorique, philosophique, elle est allemande, elle a subi un drame puisque beaucoup de ces historiens de l'art étaient juifs et donc ont dû s'exiler au moment du nazisme. Et dans cet exil d'ailleurs, c'est exil du côté anglo-saxon, surtout américain, selon moi, beaucoup, beaucoup s'est perdu de

ce style, de cette ambition philosophique de l'histoire de l'art allemande, donc j'ai lu beaucoup les auteurs allemands, qui sont très, très important pour moi, Nietzsche, Benjamin, Warburg, Freud, cette sorte de modernité-là. Alors, vous me posez la question sur l'Espagne. J'aime l'Espagne depuis très, très longtemps à cause des choses personnelles et j'aime le flamenco depuis très, très longtemps, depuis je ne sais pas, depuis l'âge de vingt ans, je suis très attentif à ça, depuis tout le temps. Alors et pendant des années j'ai mis ça à part de ma vie intellectuelle.

Ah bon!

Oui, parce qu'en France, on n'aurait pas du tout compris le pourquoi. Eh oui! Le *flamenco* n'est pas d'histoire de l'art. Mais maintenant j'ai mieux compris en quoi ça faisait partie de mon souci, de mon projet intellectuel. Et pour vous répondre alors en France vis-à-vis de l'Espagne, elle est dans un état à la fois d'ignorance et quelquefois c'est très fécond de fascination. Il y a des moments, par exemple, justement des moments pendant lesquels Baudelaire ou Victor Hugo ont eu de l'admiration pour l'Espagne, puis il y a les romantiques, Théophile Gautier et puis les surréalistes, par exemple, George Bataille, Michel Leiris, il y a Picabia, ce qui est très intéressant dans les relations, et moi, je l'ai vu à mon niveau très modeste dans les relations que j'ai pu avoir avec des gens du flamenco c'est que, à la fois, le monde du flamenco me permet, nous permet, même permettait déjà au XIXème siècle, ce qu'on appelle bohème, bohème, de faire émerger un modèle artistique alternatif à notre modèle artistique, de l'artiste qui va à l'Académie de France à Rome, comme Ingres, vous voyez, le modèle du grand artiste, comme ça, c'est un modèle autre, c'est un modèle beaucoup plus mineur, nomade, plus voyou, voilà différent, voyez? Et ça a beaucoup intéressé les romantiques, puis les surréalistes et je crois qu'aujourd'hui s'intéresser au flamenco c'est la possibilité aussi dans le monde de l'art contemporain de s'intéresser à un autre modèle de production artistique. Justement, qui est différent de je ne sais pas de la façon d'un artiste contemporain s'apercevoir lui-même comment il va faire une carrière. Un flamenco, il a d'autres critères normalement. Donc c'est un autre modèle de l'artiste contemporain, car Israel Galván, dont vous parlez du livre que j'ai fait, *Le danseur des solitudes*, est un artiste contemporain. Mais il cherche quelque chose de légèrement différent, de différent. Voilà. C'est ça, ça m'intéresse beaucoup.

Vous êtes à la fois un grand chercheur et un grand écrivain, sans oublier que vous êtes aussi philosophe et historien d'art, dont l'ensemble de l'œuvre fait réfléchir intellectuels de par le monde.

Ainsi j'aimerais savoir d'où vient votre intérêt par les masques mortuaires?

Eh bien! Il vient de plusieurs choses. Il vient d'abord probablement du texte de Maurice Blanchot "Les deux versions de l'imaginaire". Voilà. Parce que ça je l'ai lu très tôt et il parle de ça, il définit l'image comme une dépouille. J'ai ensuite fait un texte, où je travaille bien plus tard, pourquoi c'était si important pour Blanchot cette histoire de masque mortuaire etc... Bon, ça c'est une raison littéraire et philosophique et j'ai toujours pensé, j'ai toujours fait un lien en tout cas entre la question de l'image et la question de la mort, bon et la question du visage, bien sûr, la question du regard, la question du visage. Bon, l'autre raison c'est historique et anthropologique. Le texte que j'ai fait sur Plin l'Ancien est très important pour moi, parce que j'ai vu qu'à un moment donné, qui est considéré comme la première histoire de l'art en Occident, plus ou moins comme ça est resté, eh bien!, il y a une bifurcation entre *imago* et *ars*. L'*imago* c'est justement le masque funéraire enfin ça dépend d'une pratique du masque funéraire, masque funéraire c'est-à-dire vous connaissez la technique, on fait le négatif en plâtre et le positif qu'on tire est en cire et non un autre plâtre, quand même il est un objet funéraire, *imago*, et ça, ça m'a évidemment beaucoup intéressé, parce que depuis ma jeunesse, j'ai essayé de réintroduire, de mettre au centre de mon problème le mot *image* et quand moi j'étais étudiant, c'était un mot interdit.

Ah bon!

Totalement. Et pourquoi? Si vous regardez la littérature structuraliste à l'époque des années 70, il y a une critique très dure du mot *imago*, *image*, il ne faut pas que ce soit *image*, il faut que ce soit dispositif, structure, tous ces mots importants, mais le mot *image* était considéré comme vous voyez, une publicité, par exemple, mais on ne dira pas qu'un tableau de Mondriaan, c'est une *image*. Donc, bien sûr, je devais faire une enquête philologique et historique pour revenir au sens ancien du mot *image* et je suis tombé à nouveau sur cette question de masque funéraire.

Ah! très bien!

Voilà!

Y-a-t-il un site archéologique en France où l'on peut trouver des masques mortuaires?

Pas que je sache.

J'ai déjà fait une certaine recherche, mais je n'ai rien trouvé.

Les masques funéraires, enfin, des sites archéologiques non, mais des masques funéraires vous en avez pleins, par exemple, si vous avez le

temps avant de repartir au Brésil, vous avez le musée, comment il s'appelle?

Du Quai Branly.

Non, non, français. Vous demandez en France, je vous réponds en France.

Oui.

Il y a, c'est le ... comment s'appelle ce musée? Pas possible. [*Rires.*] Je vais vous retrouver. C'est le musée au fait qui concerne la vie parisienne, notamment tout ce qui tourne autour de la Révolution Française.

Je crois que je le connais, mais je ne me souviens plus comment il s'appelle.

Je vais vous le retrouver tout de suite parce que ce n'est pas possible. Carnavalet. C'est le Musée Carnavalet. Allez au Musée Carnavalet. Il y en a beaucoup, beaucoup dans le réserves. Je ne sais pas combien ils en exposent. Mais vous savez la pratique du masque funéraire, elle concerne beaucoup les grands hommes, les rois, donc dans la République Romaine, ensuite tous les rituels liés à l'*imago*, à l'*image* du roi au Moyen-âge et comme vous savez cette pratique en fait elle s'est reconduit d'une certaine façon au moment de la Révolution, ça c'est le grand livre de Schlosser, vous connaissez le livre de Schlosser?

Non.

Ça s'appelle "Histoire du Portrait en Cire". Il est fondamental. Je le cite très souvent. Et là, il montre tout ce qui était la prérogative des rois, d'avoir leur masques funéraires, au fait il était devenu quelque chose qu'on trouvait sur les grands boulevards dès qu'on coupait la tête de quelqu'un à la Révolution Française, on faisait son moulage. Et vous en avez au Musée Carnavalet. Donc c'est moderne. Voilà, voilà et tout ça, c'est une survivance. Voilà.

Que diriez-vous sur les masques funéraires de Micènes?

- Ce n'est pas la même technique, mais en même temps, c'est un mélange très intéressant d'une feuille d'or qui est posée et appuyée et d'un retravail, c'est passionnant.

- Du Roi Agamenon?

- Bien sûr, bien sûr.

- D'accord. Alors, justement, le livre dont vous parliez tout à l'heure c'est "Devant le temps".

- Oui.

Et le texte dont vous avez fait référence c'est le texte que j'ai traduit en portugais.

Sur Pline?

Non, non, pas sur Pline, c'est "De ressemblance à ressemblance".

De "Ressemblance à Ressemblance", c'est dans le Colloque sur Blanchot. Et vous l'avez traduit?

Oui.

Ah!

Je vous ai envoyé la traduction et vous avez donné le permis...

D'accord, d'accord. Mais ce n'est pas encore publié.

Non.

Vous m'enverrez quand il sera publié?

Oui, je vais vous l'envoyer. Et dans le livre *Devant le temps*, vous parlez sur Pline.

- Voilà.

Voilà. C'est ça. Selon Blanchot, le langage se parle à partir de sa propre absence, telle que l'image apparaît sur l'absence de la chose. Alors, selon vous, comment peut-on reconnaître les masques mortuaires dans un texte littéraire, c'est-à-dire, comment le langage peut-il nous faire distinguer un masque mortuaire qui n'est pas dit dans le texte?

Je ne sais pas. Parce que votre question est générale, un texte littéraire... Et moi, je vous enverrai la question: mais quel texte littéraire? Il faut bien un texte précis. Et là, à chaque fois, ce que vous dites, la question que vous posez ça aura à chaque fois une réponse différente.

D'accord, alors je vous demande sur *Igitur* de Mallarmé. C'est-à-dire, quand il va chez ses ancêtres, où il y a de la poussière, des cendres de ses ancêtres et il y va pour mourir. Est-ce qu'on peut dire que là, il y a un masque mortuaire? Serait-il un masque mortuaire?

Moi, je dirais non. Mais je ne sais pas. Je dirais non parce que le deuil, les ancêtres, tout ça, chez Mallarmé, sont liés à une sorte de distance, qu'on voit dans les blancs, alors ça c'est le livre *Le tombeau d'Anatole*. Est-ce que *Le tombeau d'Anatole* est un masque d'Anatole? Je ne suis pas sûr, parce qu'un masque suppose le contact matériel et grâce à ce contact matériel, c'est quelque chose de l'aspect qui est rendu dans le masque. Or Mallarmé, il franchit une autre dimension, me semble-t-il, parce que finalement il est dans un usage complètement détaché du langage. Mais je, je ne suis pas très compétent pour vous répondre. [Rires.]

Mais même métaphoriquement on ne peut pas parler comme ça?

Je, je, il faudrait le relire avec l'idée du masque et voir si ça marche. Mais je ne sais pas. Là vous me posez une question, mais il faudrait un travail pour vous répondre.

D'accord. Merci. Justement alors dans votre article “De ressemblance à ressemblance”, celui du colloque sur Blanchot, vous dites que: “Si le règne de l'image peut être dit ‘vaste comme la nuit’, c'est donc surtout en raison de ce perpétuel renvoi – ressassant – de ressemblance à ressemblance. Des traits renvoient à d'autres traits et créent, de proche en proche, puis de loin en loin, une surface indéfiniment pliée, dépliée, repliée. Dans cet interminable réseau, les aspects passent à l'arrière-plan d'un effet de *milieu*, ce ‘milieu absolu’ invoqué par Blanchot pour décrire le *devenir-image du langage* dans la littérature. La ressemblance est vaste comme la nuit, c'est-à-dire comme un milieu impersonnel, fluide mais opaque, sorte d'intangible draperie qui envelopperait toute chose et n'aurait pas de fin”. Alors, pensez-vous que ce serait dans ce “milieu absolu”, celui qui permet “le devenir-image du langage dans la littérature”, qu'on peut reconnaître les masques mortuaires dans un texte littéraire?

Sauf que j'ai compris mieux votre question, mais je dirai qu'il faut toujours dire des choses très simplement d'abord, c'est à dire que bien sûr “le devenir image du langage” ce n'est pas l'image au sens d'un objet. Ça, cet objet, ça s'appelle une image. Quand je rêve dans mon lit, il y a des images aussi, c'est pas la même chose. Donc le “devenir image dans le langage” c'est très important pour moi, j'ai beaucoup joué sur les différents sens du mot image, c'est un problème d'instances différentes. Or, le masque funéraire c'est très objectal, c'est un objet. Donc je ne sais pas comment, oui quand on lit Blanchot, c'est ça qu'on se dit, bien sûr. Quand on lit Blanchot, on se dit ça. Mais vous me posez la question sur Mallarmé, j'ai l'impression.

Si, mais je travaille aussi avec Blanchot.

Oui, pour Blanchot, c'est plus évident, puisque lui-même a parlé de cette “dépouille”, mais pour Mallarmé, pour Mallarmé, le “devenir image du langage”, par exemple, ce qui me revient dans la mémoire juste maintenant, c'est un moment au *Tombeau d'Anatole*, où il dit, il parle des yeux de son enfant. Les yeux, le regard, et il dit: “les yeux pleins de terre”. Bon, c'est pas un masque funéraire exactement, mais bien sûr c'est une image, c'est l'image terrible de quelqu'un qu'on a aimé, dont on aimait le regard et on sait que maintenant “ses yeux sont pleins de terre”. Bon, je ne sais pas, mais c'est à vous de construire, moi, je n'irais pas jusque là. [*Rires.*] Mais construire l'idée que l'image littéraire fonctionnait même comme un masque, c'est votre idée plutôt.

Oui. Ce que je pense c'est qu'ayant votre œuvre comme support théorique, et aussi l'œuvre de Blanchot comme support théorique,

bien sûr quelques-unes de ces œuvres, parce que voyons aussi que déjà dans *L'arrêt de mort*, ce sont des images trop dures qui sont là, n'est-ce pas?

Oui, bien sûr.

Et qui donnent l'impression de la mort qui est là déjà et j'ai pensé alors si le langage ne peut pas traduire déjà un masque funéraire. C'est ça. Si à travers le langage, on ne pouvait pas voir un masque funéraire. C'est le devenir image.

Devenir image, je suis d'accord, masque, vous précisez encore plus et là je ne sais pas s'il faut faire le pas. C'est vous qui allez...

Oui, je sais. [Rires.] En même temps, est-ce que cet interminable réseau, dont la surface se plie, se déplie, ne pourrait pas être rapproché du "*pli mallarméen*"? C'est presque la même chose, sauf que j'ai ajouté davantage.

Écoutez-le... moi j'ai beaucoup, beaucoup lu Mallarmé, déjà, c'est tout à fait indissociable de ma formation philosophique, c'est d'avoir lu Mallarmé, pas jeune, j'ai lu justement quand je faisais de la philosophie, mais, pour moi, c'est aussi important que pour Hegel, bien sûr.

Ah bon!

Ah! J'ai écrit un texte sur Mallarmé.

Il se trouve où, s'il vous plaît?

Il n'a pas été publié.

Quel dommage!

Je crois que c'est un des premiers textes que j'ai écrit. Ça s'appelait "Son nul", son, son nul, c'est le son qu'on entend ou qu'on n'entend pas dans le "Démon de l'analogie", c'est un commentaire du "Démon de l'analogie", bien sûr, ça m'intéresse. Est-ce que c'est pour autant l'analogie, la ressemblance chez Mallarmé, est-ce que c'est pour autant un masque funéraire? Est-ce que c'est pas quelque chose, on pourrait dire c'est un masque funéraire à condition qu'au lieu du plâtre soit de l'air? On pourrait dire ça par exemple.

Merci. D'après ce que j'ai compris en lisant vos œuvres, la masque mortuaire n'est plus la vie et n'est pas non plus la mort, c'est-à-dire, *ni l'un ni l'autre*, selon Blanchot. C'est l'espace du vide, du néant, qui demeure comme image, comme l'est aussi l'espace de l'écriture chez Mallarmé et Blanchot. Est-ce qu'on pourrait alors dire que le masque mortuaire constitue ce *neuter* (*ni l'un, ni l'autre*) traduit dans l'écriture de Mallarmé par son langage, celui qui l'obsédait?

Peut-être, mais il y a juste une chose que je ne suis pas d'accord avec vous, parce que vous avez dit, vous avez dit ce n'est pas la vie et ce n'est pas encore la mort. Donc, il ne faut pas dire ce n'est pas encore la

mort. Il faut dire c'est au-delà de la mort. Moi, je dirais que c'est un masque funéraire, il faut qu'il ait eu la mort. C'est un objet qui survit au cadavre. Donc c'est après la mort, quelque chose qui a un rapport avec nous, les vivants. Bon, bien sûr. Et pourquoi pas le neutre? Oui, ces thèmes sont liés.

D'accord, Professeur.

Non, mais ne m'appellez pas Professeur. Vous savez que je ne suis pas Professeur.

Vous n'êtes pas Professeur?

Absolument, non pas.

Ah non!

Pour être Professeur dans mon École il faut être élu par les autres collègues et j'ai raté trois fois.

Ce n'est pas possible.

Oui, c'est possible. Donc ce n'est pas la peine de m'appeler Professeur. [Rires.]

Vous croyez que Blanchot était Professeur?

Je sais qu'il n'était pas Professeur. Je suis plus modeste qu'un Professeur, je suis juste un chercheur. Mais, j'enseigne. J'aime beaucoup. Mais je ne suis pas formellement un Professeur.

Vous enseignez là dans votre École?

Oui, je suis Maître des Conférences, ça veut dire encore une fois l'institution dont je vous parle, "L'École des Hautes Études", fait en sorte que le Maître des Conférences, c'est-à-dire un peu plus bas que le professeur, est tout à fait libre, donc j'ai la même vie qu'un professeur. Mais je voulais vous corriger puisque je ne suis pas professeur. [Rires.]

Mais je vous le considère.

Bon, bon, mais en tout cas, merci, c'étaient des questions très élaborées, j'ai répondu très vite, très vite.

Mais encore j'ai une invitation à vous faire, c'est-à-dire comme vous êtes très admiré dans notre université et il y a pas mal d'élèves au master ou au doctorat, qui lisent vos œuvres comme support théorique...

Et je suis en quelle langue?

En français.

Et quelle est votre demande?

L'Université veut vous inviter pour venir chez nous, quand ce sera possible pour vous, pour une conférence.

Pour l'instant, non. Je vous ai déjà dit. Un jour, il faudra peut-être que je vienne au Brésil et que je reste peut-être, je ne sais, par une semaine, quinze jours et que je fasse plusieurs conférences, parce que plusieurs

gens me demandent et je ne peux pas faire sans arrêt, traverser l'Atlantique, c'est trop long ce parcours. Donc un jour. Un jour je ferai, il faudrait que quelqu'un, disons, organise comme une tournée pas trop longue, mais c'est vrai que les gens de Minas Gerais, ils sont très, très intéressés aussi, je sais que j'ai été invité aussi à São Paulo et à Rio par des psychanalistes, bon, il faudra peut-être organiser quelque chose.

Alors, ça sera entre Rio, São Paulo et Santa Catarina?

Je ne sais pas, ça fait beaucoup, hein? Parce que c'est immense.

Oui, c'est immense. Mais si vous saviez comment vous êtes admiré là-bas. Et par les professeurs aussi.

Mais ça vient des professeurs.

Oui, bien sûr.

J'ai un ami qui s'appelle Oramas, qui est au fait Vénézuélien et c'est lui qui va s'occuper de la Bienal de São Paulo bientôt, je sais pas. Peut-être qu'on peut profiter, je ne sais pas sur quel sujet il va faire sa Bienal, on verra.

Mais alors, pas pour cette année?

Non, non. J'ai trop de choses et trop fatigantes.

D'accord, bon, merci beaucoup.

ANEXO 4
 “Le Tombeau d’Egar Poe”

LE TOMBEAU
 D’EDGAR POE

- Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change,
 Le Poète suscite avec un glaive nu
 Son siècle épouvanté de n’avoir pas connu
 4 Que la mort triomphait dans cette voix étrange !
- Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis
 l’ange
 Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
 Proclamèrent très haut le sortilège bu
 8 Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.
- Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
 Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
 11 Dont la tombe de Poe éblouissante s’orne
- Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur
 Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
 14 Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

2 mss. autographes envoyés en 1876 en Amérique; première publication dans *Edgar Allan Poe, A Memorial Volume*, Sara Sigourney Rice, Baltimore, 1877; ms. autographe, vers 1878-1880; publication par Verlaine dans *Les Poètes maudits* (article de Lutèce, fin 1883, et volume, 1884); *Le Décadent littéraire*, 28 août 1886; *Rev. Ind. 1887*; *Les Poèmes d’Edgar Poe*, Deman, 1888 (réédition, 1889); *V et P*; Deman. Texte ci-dessus : Deman.

ANEXO 5 “Le Bateau Ivre”

Le Bateau ivre

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs¹ :
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

POÉSIES

10 Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courais² ! Et les Péninsules démarrées³
N'ont pas subi tohu-bohu plus criomphants.

15 La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de vicrimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil ni ais des falors⁴ !

20 Plus douce qu'àux enfans la chair des pommes sures
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent⁵,
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême
Et ravié, un noyé pensif parfois descend ;

25 Où, teignant tout à coup les bleuétudes⁶, défilés
Et rythmes⁷ lents sous les rutillements⁸ du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

30 Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir.

1. *Démarrés* : qui ont rompu les amarrures. 2. *Lactescent* : pérorant, avec blancheur lactescente.
3. *Bleues* : couleurs bleues. 4. *Orthographe courante au XIX^e siècle*. 5. *Rutilant* : lueur.

84

POÉSIES (1870-1871)

35 J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs¹ mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très-antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !

40 J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Boiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries²
Pussent forcer le mulle aux Océans poussifs !

45 J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

50 J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan³ !
Des écroulements d'eau au milieu des bonaces⁴
Et les lointains vers les gouffres catacaract⁵ !

55 Glaciers, soleils d'argent, flots naureux⁶, cieux de braises,
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

1. *Horreurs* : frisson sacré, au sens latin. 2. *Maries* : allusion possible à sainte Marie, protectrice des mers. 3. *Léviathan* : monstre marin évoqué dans la Bible. 4. *Bonaces* : vagues plates des mers. 5. *Catacaract* : s'écrasant comme des catacates. 6. *Naureux* : ondule de nature indologuesque.

85

POÉSIES

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades¹
Et d'ineffables venes m'ont aillé par instants.

60

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fléters d'ombre aux ventrouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

65

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds,
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frères
Des noyés descendaient dormir, à reculons!

70

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses²,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors³ et les voiliers des Hanses⁴
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;

75

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoiant comme un mur,
Qui porte, coiffure exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur,

80

Qui courais, taché de lunules⁵ électriques,
Planche folle, escorté des hippocamps noirs,
Quand les juilllets faisaient crouler à coups de triques
Les cieux ultramarins aux ardents entonnons;

1. *Déradre*: non formé sur le verbe « déradler », qui signifie quitter la route. \ 2. *Les cheveux de anses*: la végétation luxuriante des petites baies. \ 3. *Monitors*: navires cuirassés servant de garde-côte. \ 4. *Hanses*: lignes de marchands. \ 5. *Lunules*: brillances.

POÉSIES (1870-1871)

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Bchemots¹ et les Maelstroms² épais,
Filleur éternel des immobilisés bleues,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets!

85

J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles
Dont les cieux délirans sont ouverts au vogueur:
– Est-ce en ces mûes sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? –

90

Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes,
Toute lune est atroce et tout soleil amer:
L'âcre amour m'a gonflé de corpeurs enivrantes.
Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer!

95

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache³
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

100

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons⁴!

1. *Bchemots*: monstres bibliques du *Livre de Job*. \ 2. *Maelstroms*: courants tourbillonnants marins. \ 3. *Flache*: mar. \ 4. *Pontons*: navires où l'on gardait les déportés.

ANEXO 6
L'Inconnue de la Seine"



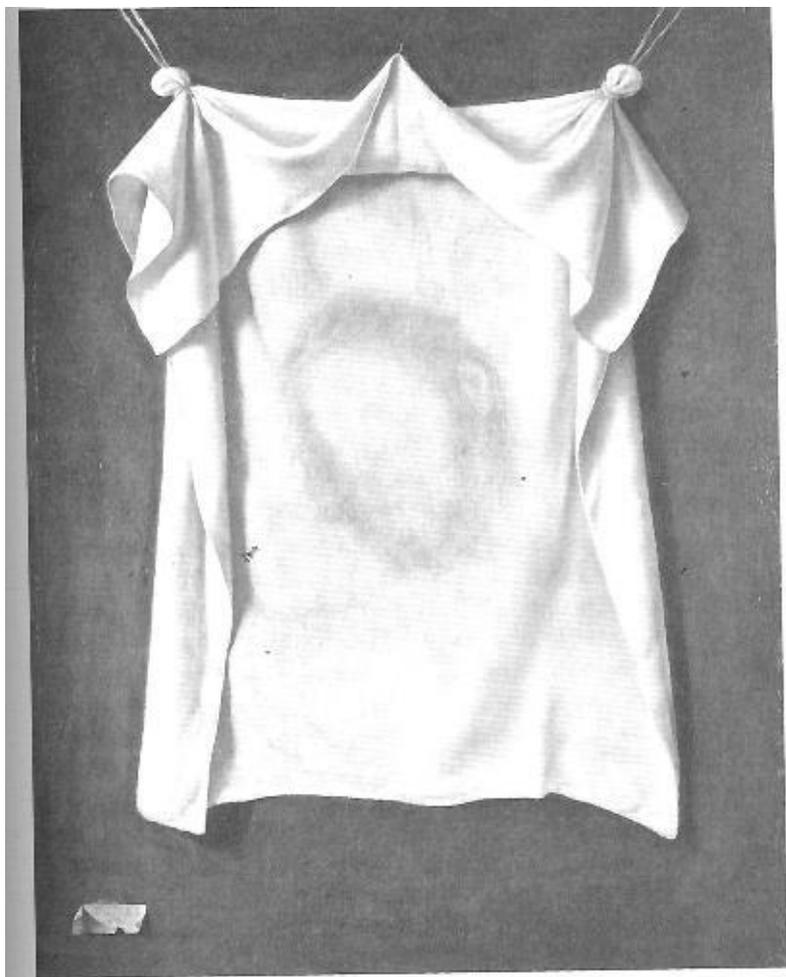
L'inconnue de la Seine (1898-1890), Musée d'Orsay

ANEXO 7
Surrealistas de olhos fechados



ANEXO 8
Algumas máscaras mortuárias célebres

O Santo Sudário
Francisco de Zurbarán – Óleo sobre tela – Valladolid, Museo
Nacional de Escultura



25. Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, vers 1631. Huile sur toile. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.



2. Moule en plâtre de masque funéraire, provenant d'El-Jem. Époque impériale romaine. Tunis, musée du Bardo.

Molde em gesso de máscara funerária, proveniente de El-Jem. Época imperial romana. Encontra-se em Tunis, museu de Bardo.

Tiragem positiva (moderna) da precedente.



3. Tirage positif (moderne) du précédent.



Victor Hugo.

Victor Hugo

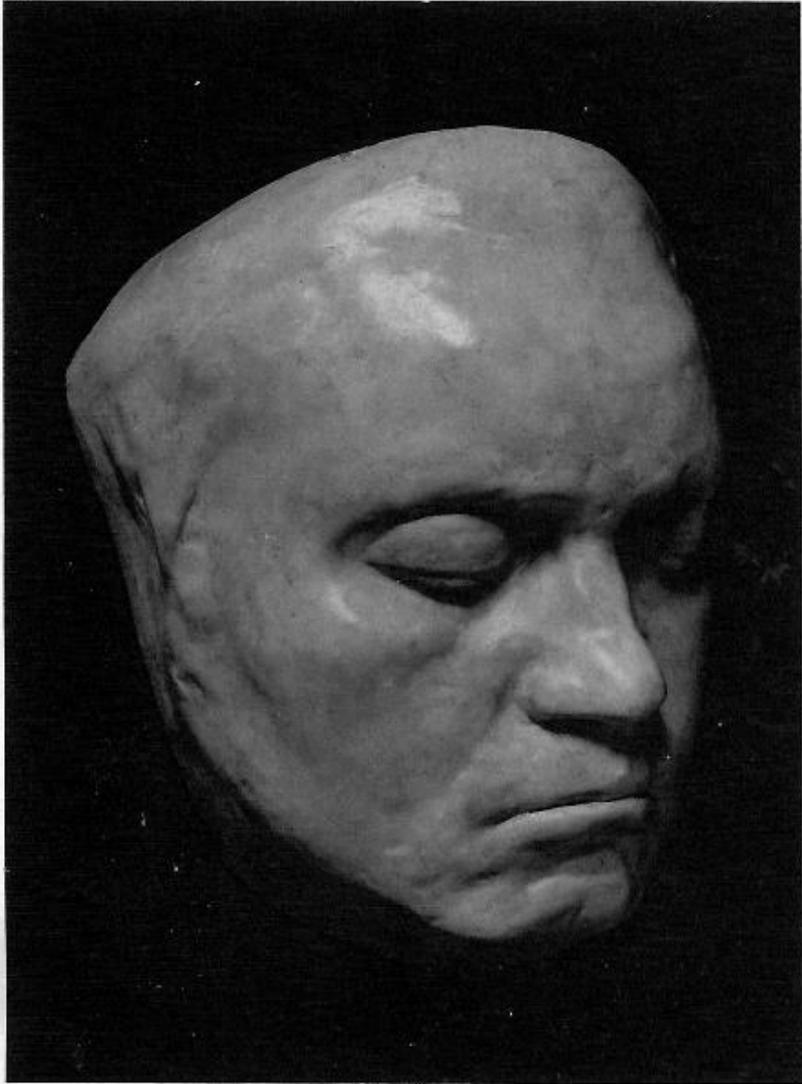


Máscara de Agamenon (c.1500 aC), Museu Nacional de Arqueologia de Atenas



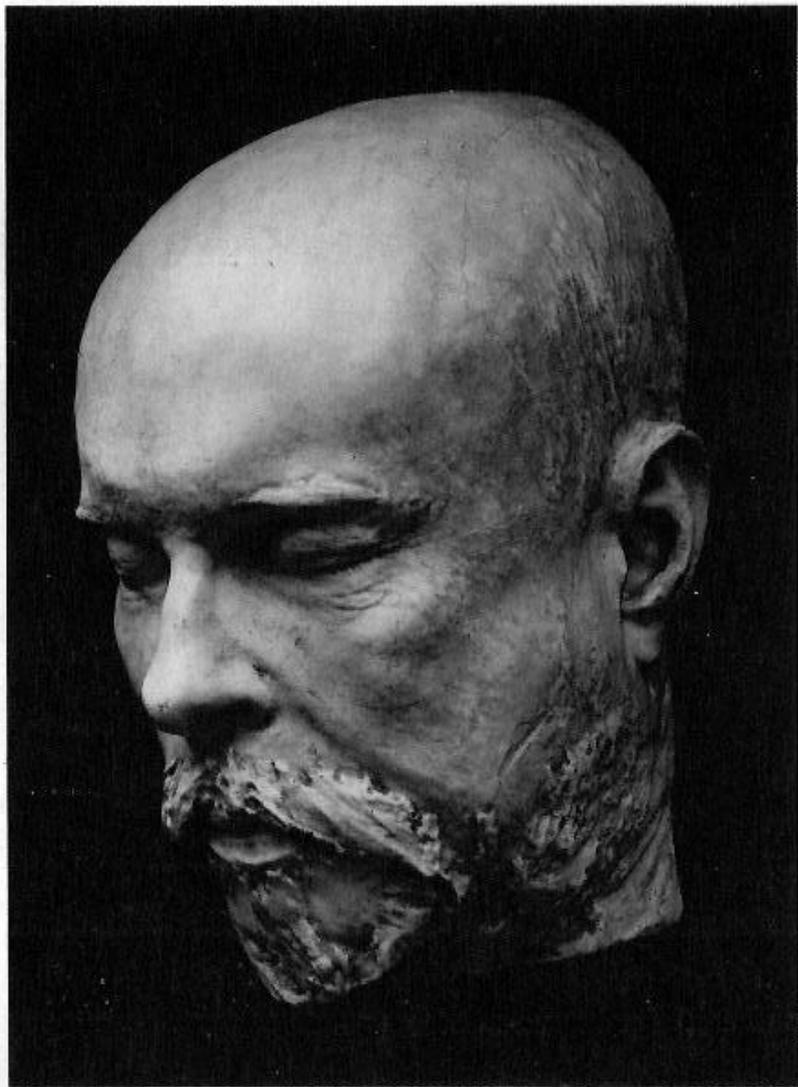
Alexandre Dumas fils.

Alexandre Dumas Fils



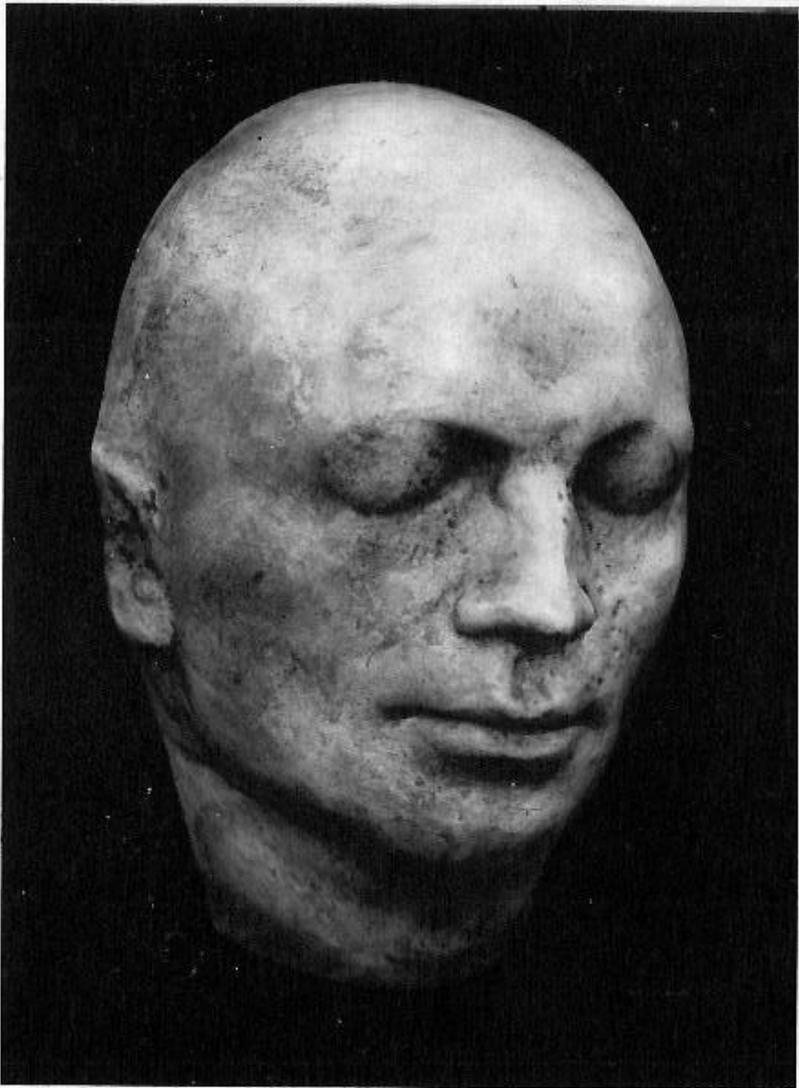
Beethoven.

Beethoven



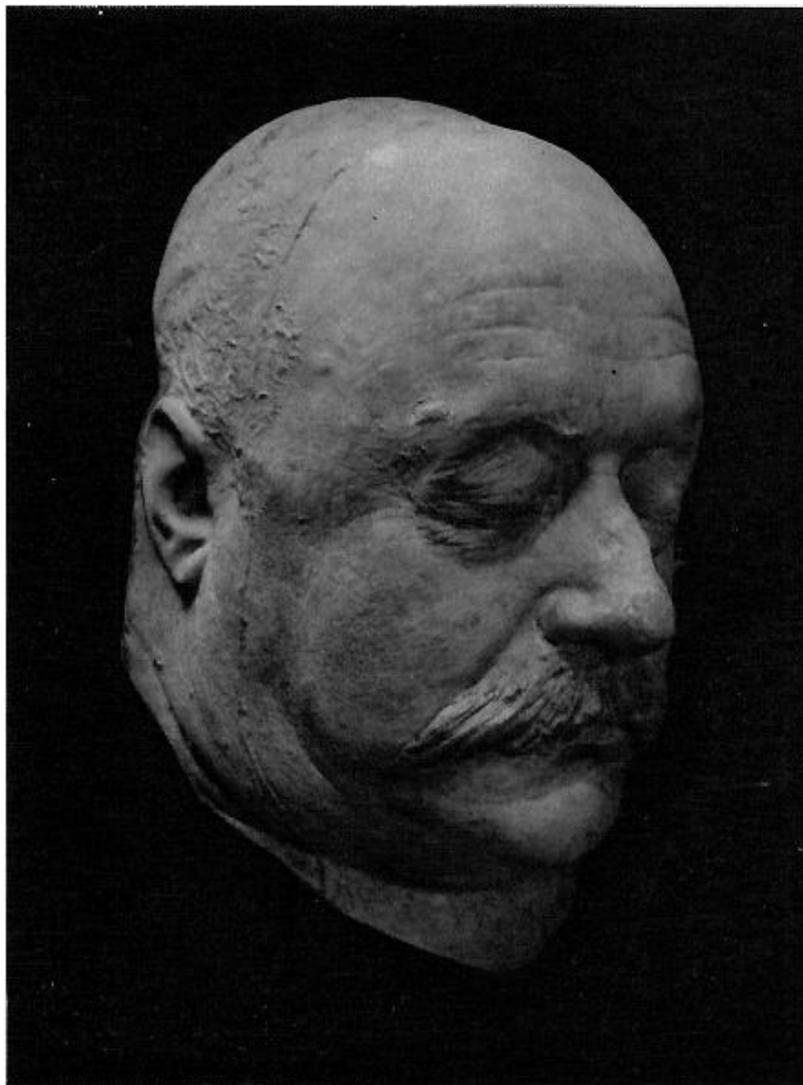
Paul Verlaine,

Verlaine



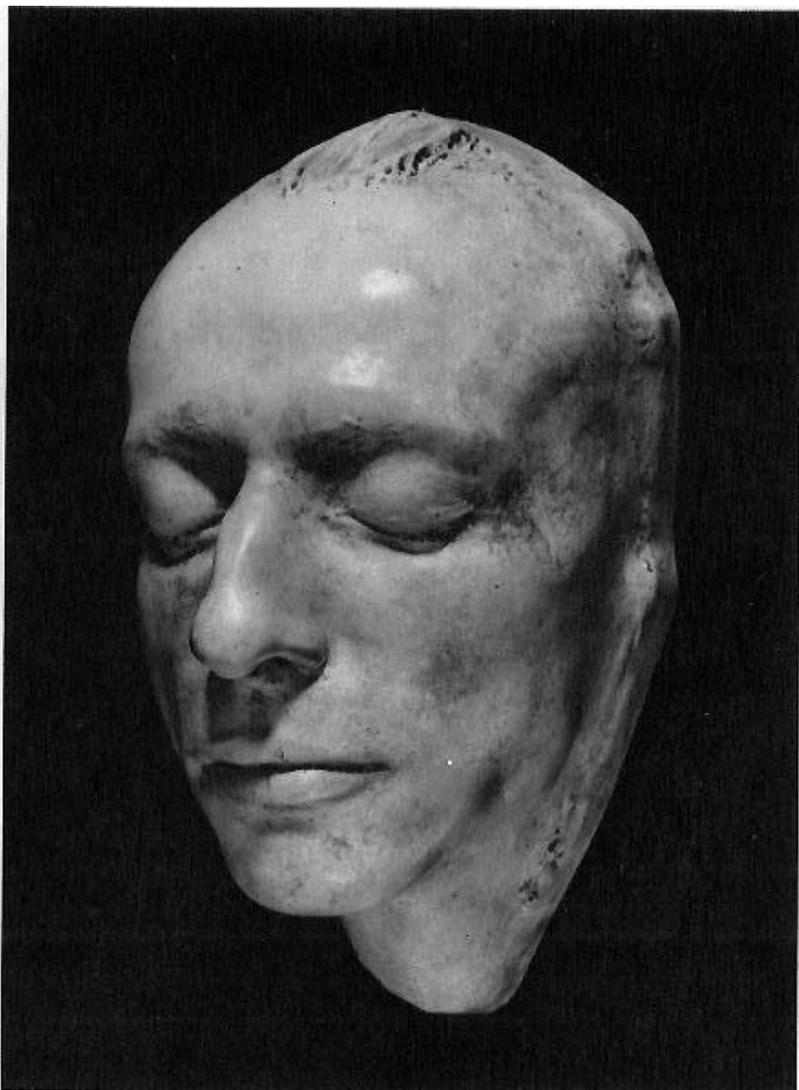
Robespierre.

Robespierre



Gustave Flaubert.

Flaubert



Charles Baudelaire.

Baudelaire